MITOLOGÍA CLÁSICA E ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Cruz Martínez de la Torre
M.ª Teresa González Vicario
Amaya Alzaga Ruiz

Editorial universitaria
Ramón Areces

UNED

Reservados todos los derechos.
Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-8004-942-9
Depósito legal: M-2.018-2010

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

PREFACIO 15

Primera Parte
EL MITOLOGÍA CLÁSICA

TEMA 1. APROXIMACIONES AL MITO 23

Introducción 24
1. El concepto de mito 24
2. Tipos de mitos 25
   2.1. Las Cosmogonías o relatos sobre los orígenes del mundo 25
   2.2. Las Teogonías o generaciones de dioses olímpicos 26
   2.3. Los ciclos de los héroes 26
      2.3.1. Héroes de leyenda 27
      2.3.2. El papel de las heroínas 28
   2.4. Las leyendas etiológicas 29
3. La escritura de los mitos 29
   3.1. La poesía arcaica 29
      3.1.1. Homero 30
      3.1.2. Hesíodo 31
   3.2. Las tragedias áticas 31
   3.3. La poesía helenística 32
   3.4. La mirada crítica de los historiadores 33
   3.5. El uso político de los mitos por la oratoria 34
   3.6. Las Metamorfosis de Ovidio 34

4. Interpretaciones del mito en la Antigüedad 34
5. Mitografía y mitología 36

TEMA 2. LOS MITOS COSMOGÓNICOS Y TEOGÓNICOS 39

Introducción 39
1. Mito pelasgo, homérico y órfico de la creación 40
2. El mito olímpico 42
3. La castración de Urano 42
4. El gobierno de Crono 43
5. Zeus como poder supremo 46
6. Nacimiento de Atenea 50
7. Nacimiento de Afrodita 51
8. Nacimiento de Apolo y Ártemis, Hermes y Dioniso 53
9. Las edades de Oro, Plata, Bronce e Hierro 54
10. La creación del ser humano 55

TEMA 3. GENEALOGÍA DIVINA 59

Introducción 60
1. Dioses Olímpicos 60
1.1. Zeus 60
1.2. Hera 63
1.3. Atenea 65
1.4. Posidón 67
1.5. Hades 68
1.6. Ares 70
1.7. Deméter 71
1.8. Apolo 73
1.9. Ártemis 75
1.10. Afrodita 76
1.11. Hermes 77
1.12. Hefesto 78
1.13. Dioniso 79

2. Divinidades menores 81
2.1. Las Musas 81
2.2. Las Gracias 83
2.3. Las Horas 83
2.4. Divinidades celestes secundarias 84
2.5. Los planetas 87
2.6. Los vientos 88
2.7. Divinidades de las aguas 89
2.7.1. Divinidades de las aguas marinas 89
2.7.2. Divinidades de las aguas dulces 91
2.8. Divinidades de la tierra 93

TEMA 4. MITOLOGÍA DE LOS HÉROES 97

Introducción 97
1. Heracles 98
1.1. Los Doce Trabajos de Heracles 99
1.2. Matrimonio, muerte y apoteosis del héroe 108
2. Jasón y los Argonautas 112
3. Orfeo 116
4. El ciclo troyano 119
4.1. Paris y el rapto de Helena 120
4.2. Los grandes héroes troyanos 121

TEMA 5. CICLOS DE LA MITOLOGÍA GRIEGA 129

Introducción 129
1. Mitos atenienses 130
2. Mitos tebanos 136
3. Mitos tesalios y etolios 140
4. Mitos de la Argólide 143
5. Mitos corintios 150
6. Mitos cretenses 152
7. Mitos espartanos 154

Segunda Parte

LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

TEMA 6. EL ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA: LA IMAGEN SIMBÓLICA 159

Introducción 159
1. La tardía aparición de la imagen cristiana 160
2. Las primeras imágenes-signo 161
3. Las imágenes simbólicas de Cristo 164
   3.1. Los símbolos gráficos 164
   3.2. Los símbolos zoomorfos 165
      3.2.1. El Pez 165
      3.2.2. El Cordero de Dios 166
   3.3. Los símbolos antropomorfos 167
      3.3.1. Cristo Pescador de Almas 167
      3.3.2. El Buen Pastor 168
      3.3.3. Cristo Doctor 171
4. La representación de los Sacramentos 172
5. Las imágenes del Más Allá 174
6. Las escenas del Antiguo Testamento 175
7. Las escenas del Nuevo Testamento 176

TEMA 7. LOS NUEVOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA: ANTIGUO TESTAMENTO (I) 179

Introducción 180
1. La creación del mundo 180
2. El Paraíso 182
3. La caída y castigo del hombre 183
4. Caín y Abel 185
5. El Diluvio 186
6. La dispersión de los hombres: la torre de Babel 188

7. Los Patriarcas 189
   7.1. Abraham e Isaac 189
      7.1.1. Abraham y Lot 189
      7.1.2. Nacimiento de Ismael e Isaac 191
      7.1.3. Destrucción de Sodoma 193
      7.1.4. Agar e Ismael 194
      7.1.5. Sacrificio de Isaac 195
      7.1.6. Casamiento de Isaac 197
   7.2. Jacob 198
      7.2.1. Esaú vende su primogenitura 198
      7.2.2. Jacob arrebata la bendición a Esaú 199
      7.2.3. Huída de Jacob 200
      7.2.4. Regreso de Jacob a su país 202
   7.3. José 203
      7.3.1. José vendido por sus hermanos 203
      7.3.2. José en casa de Putifar 204
      7.3.3. José interpreta los sueños 205
      7.3.4. José se reconcilia con sus hermanos 207
8. Historia de Job 208

TEMA 8. LOS NUEVOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA: ANTIGUO TESTAMENTO (II) 211

Introducción 212
1. El Éxodo: Moisés y las Tablas de la Ley 212
   1.1. Infancia de Moisés 212
   1.2. Huida de Moisés a Madián 214
   1.3. La visión de la zarza ardiente 215
   1.4. Las plagas de Egipto 216
   1.5. La Pascua 216
   1.6. El paso del mar Rojo 217
   1.7. Entrada de los hebreos en el desierto: el *maná* 218
   1.8. Los hebreos en el Sinaí: las Tablas de la Ley 220
   1.9. Marcha desde el Sinaí 222

1.9.1. La serpiente de Bronce 224
1.9.2. La profecía de Balaam 224
1.9.3. Muerte de Moisés 225
2. Entrada en la tierra prometida: Josué 227
3. Los Jueces. Sansón 228
4. Los Reyes 229
4.1. Saúl 229
4.2. David 231
4.3. Salomón 233
4.4. El cisma de Israel y de Judá 235
4.4.1. El reino de Israel 235
4.4.2. El reino de Judá 237
5. La dominación extranjera. La cautividad de Babilonia 239

TEMA 9. CICLOS ICONOGRÁFICOS DEL NUEVO TESTAMENTO 243

Introducción 244
1. Nacimiento e infancia de Jesucristo 244
1.1. La Natividad 245
1.2. Adoración de los pastores 246
1.3. Adoración de los Reyes Magos 247
1.4. Circuncisión 248
1.5. La Presentación en el templo 249
1.6. Degollación de los Inocentes y Huída a Egipto 249
1.7. La Sagrada Familia en Nazaret 251
1.8. Jesús entre los doctores de la Ley 251
2. Vida pública de Jesucristo 252
2.1. El Bautismo 252
2.2. Jesús y las tres tentaciones 254
2.3. Elección de los apóstoles: la supremacía de San Pedro 255
2.4. Milagros de Jesús 255
2.5. Las parábolas 258
2.6. La Transfiguración 262
2.7. La Magdalena 262
3. La Pasión 264

3.1. Entrada triunfal en Jerusalén 264
3.2. Los mercaderes arrojados del templo 265
3.3. La Última Cena 266
3.4. La oración en el huerto de Getsemaní 269
3.5. El Prendimiento de Jesucristo 270
3.6. Jesús ante Caifás 270
3.7. La Negación de San Pedro 271
3.8. Cristo ante Poncio Pilato 272
3.9. La Flagelación y la Coronación de espinas 272
3.10. El camino del Calvario 274
3.11. Crucifixión 275
3.12. Descendimiento de la cruz 277
3.13. La Piedad 278
3.14. El Entierro de Cristo 278
3.15. Bajada al Limbo o Descenso a los Infiernos 279
4. La Resurrección 280
4.1. Aparición de Jesús a las santas mujeres 280
4.2. La cena en Emaús 281
4.3. La aparición a los apóstoles y la duda de Santo Tomás 282
5. La Ascensión 283
6. Pentecostés 284

TEMA 10. LA ICONOGRAFÍA MARIANA. EL APOCALIPSIS 285

Introducción 285
1. Temas de la iconografía mariana anteriores al Nacimiento de Jesucristo 286
1.1. Encuentro en la Puerta Dorada 286
1.2. Natividad de la Virgen 288
1.3. Presentación de María en el Templo 289
1.4. Desposorios de la Virgen y San José 290
1.5. Anunciación 291
1.6. Visitación 293
2. Temas de la iconografía mariana posteriores a Pentecostés 293
2.1. Dormición o Tránsito de la Virgen 294
2.2. Asunción 296

2.3. Coronación de la Virgen 297
3. La Virgen María y sus advocaciones 297
4. El Apocalipsis 306

TEMA 11. HAGIOGRAFÍA: LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LOS SANTOS 311

Introducción 311
1. Arcángeles 312
2. Apóstoles 313
3. Evangelistas 318
4. Padres de la Iglesia 319
4.1. Padres griegos 320
4.2. Padres latinos 320
5. La imagen de los santos 322
6. Los nuevos santos de la Iglesia a partir de la Contrarreforma 340

BIBLIOGRAFÍA 347

PREFACIO

La Mitología y la Iconografía son dos ciencias imprescindibles para el estudio y la comprensión de una parte importante de los temas abordados por la Historia del Arte. Con frecuencia, las imágenes evocan narraciones de una cultura clásica y cristiana no siempre vinculadas a nuestra formación actual, lo que hace necesaria la recuperación de su conocimiento a través de estas ciencias. Por otro lado, existe frecuentemente una tendencia en la actitud del historiador del arte a dar preferencia al análisis formal y al estilo de la obra sobre el tema representado. De ahí que este libro esté dedicado a su estudio, sin que se haya pretendido hacer un examen exhaustivo de cada una de estas ciencias. Sólo se ha buscado facilitar un primer acercamiento a las mismas, a pesar de la complejidad que entrañan. Para ello se ha procurado resaltar los mitos, episodios y personajes más significativos vinculados a la mitología clásica y a la iconografía cristiana, y su influencia en el arte en las dos unidades de contenidos en las que ha sido dividida esta materia.

Por otra parte, conviene aclarar desde un principio que ha quedado fuera de este trabajo el análisis iconológico de las imágenes. En 1939 Erwin Panofsky estableció tres niveles de entendimiento de la Historia del Arte. La Iconografía aparecía como el estrato intermedio del conocimiento, aquel que permite al historiador del arte identificar el objeto. En el nivel superior definió la Iconología, disciplina más compleja que revelaba el significado intrínseco y total de las imágenes. Nuestro estudio aborda la segunda de las categorías del método panofskiano, necesaria sin duda para acometer reflexiones más profundas sobre el sentido simbólico de la imagen.

En cada uno de los capítulos, los diferentes apartados se inician con una exposición de la tradición del mito, personaje o episodio bíblico analizado, primando, en la medida de lo posible, los sucesos de las vidas o leyendas cuyo tratamiento iconográfico se refiere seguidamente. Ante la imposibilidad de hacer una relación exhaustiva de todas las obras que a lo largo de la Historia han reproducido en imágenes los temas inspirados en la mitología clásica y en los textos sagrados, se ha impuesto la necesidad de hacer una selección de las creaciones más representativas que, como todas las preferencias, no deja de ser subjetiva y parcial. Las obras de arte que ilustran este volumen responden, por lo tanto, a un criterio personal que, al mismo tiempo, se adecua a la alternancia de épocas y soportes con la intención de evitar la sucesión de obras de un

único período. De esta manera, los episodios narrados que no van seguidos de un desarrollo iconográfico posterior constituyen, por lo general, hechos escritos que no han encontrado su equivalencia en las artes plásticas, frente a otros que, por diversos motivos, han gozado de una larga tradición, realidad ésta que se ha intentado reflejar con una mayor profusión de ejemplos.

La mayoría de los personajes analizados, pertenecientes tanto al mundo clásico como al cristiano, suelen ir acompañados de atributos. Éstos son los símbolos que denotan su carácter a la vez que permiten su identificación. Sin embargo, un mismo personaje puede ostentar más de un atributo, o dos personajes un mismo símbolo, lo que no implica que todos vayan asociados permanentemente a su representación o que, por el contrario, figure en una obra sin ellos. Puede decirse que los atributos sustituyen a la palabra como medio de expresión de ideas, contribuyendo en gran medida a la identificación del personaje.

Casi todas las culturas han desarrollado unos mitos de índole religioso para intentar dar una explicación a realidades tan complejas como, entre otras, los fenómenos naturales o la condición humana. Así, los mitos suelen estar protagonizados por unos seres superiores que no sólo suponen un modelo de conducta a seguir, sino que además justifican en gran medida las acciones del hombre.

Se entiende por Mitología clásica el conjunto de los mitos griegos y romanos vigentes desde sus orígenes, remotos e indeterminados, hasta aproximadamente el siglo VII d.C, aunque la enorme mayoría del corpus mítico esté configurado por las leyendas nacidas del imaginario griego. Por su parte, la Mitografía hace referencia a las obras literarias griegas y latinas que tratan sobre aspectos diversos de la mitología clásica hasta el siglo XII d.C, fecha en la que pierden relevancia los comentarios medievales a los textos, aunque algunos autores se refieran a los estudiosos de la materia en el Renacimiento como mitógrafos. La disciplina que estudia los mitos, ciencia desarrollada en el siglo XIX para poner fin al menosprecio sufrido por los mismos, considerados entonces como meras "fantasías arcaicas", se denomina también Mitología, por lo que el término se dota de esta segunda acepción generando el consiguiente equívoco.

Las numerosas funciones que desempeñaron los mitos en la Antigüedad garantizaron su omnipresencia en la vida diaria de la sociedad y su cultura. Servían como expresión del pensamiento religioso, puesto que para los griegos no existía un libro sagrado, a diferencia del mundo cristiano, que encontrará en la *Biblia* su dogma de fe y su fuente principal de inspiración. Con anterioridad a la Iconografía cristiana, la Mitología clásica se basó en los mitos literarios. La variedad de las fuentes conlleva una diversidad de versiones en los relatos de la tradición oral, incurriendo, consecuentemente, en muchas contradicciones que resultan desconcertantes, como se analiza en el primer capítulo. La mitología se enfrenta así a la dificultad que supone escribir un discurso coherente a partir de tal diversidad de fuentes. Igualmente, el desconocimiento actual de los mitos lleva a citar indistintamente los nombres griegos y latinos de los personajes legendarios, por lo que se ha optado aquí por la ortografía griega que aparece en las fuentes, a pesar de no ser la más popular.

Los capítulos posteriores abordan el estudio de los mitos cosmogónicos y teogónicos, alusivos a la creación del mundo y del primer hombre, así como las legendarias luchas sostenidas entre las divinidades preolímpicas hasta el acceso al poder de Zeus como dios supremo. Se narran en detalle las circunstancias que rodearon el nacimiento de los dioses que integran la primera generación olímpica. El análisis continúa con un acercamiento a los principales mitos vinculados a los dioses, habitualmente acompañados en sus gestas por otras divinidades menores cuyo conocimiento ofrece el mayor interés. El capítulo siguiente está dedicado a los grandes ciclos heroicos, protagonizados por héroes legendarios de la talla de Heracles o Jasón, cuyos destinos regían los dioses, adentrándonos en sus grandes hazañas y su posterior repercusión en las artes. Son héroes también los que protagonizan los ciclos de la fundación de las ciudades. Encontraremos entre otros al famoso Teseo como rey mítico de Atenas y a Edipo, que en el ciclo de Corinto se revela incapaz de escapar a su trágico destino.

En tiempos de Roma se inicia ya la decadencia de la mitología clásica, continuada inexorablemente a lo largo de toda la Edad Media, en la que, sin embargo, se siguieron copiando libros ilustrados y relatos mitológicos, garantizando la pervivencia de los dioses antiguos. Los humanistas del *Quattrocento* italiano, atraídos por los relatos y las obras romanas, retarán al olvido y a la tergiversación de los textos en un intento progresivo por recuperar la Antigüedad. La Corte de los Medici, en Florencia, contó con pintores como Botticelli, que imbuido de la nueva filosofía neoplatónica, dotó de nuevo significado a las imágenes antiguas. En el Renacimiento se recuperan y reconstruyen los mitos antiguos, pero no sólo de una forma literal, sino con la intención de desarrollar, a través de ellos, una nueva alegoría y una nueva significación.

Por otra parte, la interpretación de las obras de arte por parte de los artistas debe más, a partir de esta época, al talento individual que a la creación colectiva. De igual manera, en la Edad Moderna se llevará a cabo una asimilación de los mitos clásicos a la imagen de poder, heredera de prácticas llevadas a cabo desde la Antigüedad. Felipe IV querrá ser equiparado a Hércules, mientras Luis XIV creará un programa iconográfico en torno a la figura de Apolo Helios, dios Sol. Con anterioridad, otros programas como las Estancias Vaticanas decoradas por Rafael, o la Capilla Sixtina, coronada por la bóveda de Miguel Ángel, habían definido la gloria del poder papal, basada en la iconografía cristiana.

Si la Mitología clásica es un auxiliar imprescindible para el historiador del arte, también lo es la Iconografía cristiana. Con respecto a esta última convie-

ne aclarar que es una disciplina ajena al debate entre la ciencia y la fe, hecho que queremos recalcar y al que nos hemos ceñido en todo momento en el transcurso de la elaboración del libro.

Desde el punto de vista etimológico, Iconografía significa descripción de imágenes, según se deriva de los dos vocablos griegos que integran esta palabra: *eikon* (imagen) y *graphein* (descripción). Frente a la diversidad de fuentes relacionadas con la Mitología, la Iconografía cristiana encontrará en la *Biblia* (Sagrada Escritura) la principal fuente de inspiración. Su nombre, de origen griego, significa "libros", ya que agrupa los libros santos del judaísmo y del cristianismo, integrados respectivamente en el Antiguo y Nuevo Testamento.

El Antiguo, formado por tres grupos, Pentateuco, Profetas y Hagiógrafos, es muy rico en acontecimientos, algunos de los cuales son hechos que anticipan la nueva religión: el cristianismo. Por lo tanto, estos últimos serán los que tengan mayor repercusión en la iconografía cristiana. Por su parte, el Nuevo Testamento reúne los cuatro Evangelios, los Hechos de los Apóstoles, las Epístolas y el Apocalipsis, libros aprobados por la Iglesia al ser considerados de inspiración divina. Los diferentes pasajes de los cuatro Evangelios, completados con los Hechos de los Apóstoles, han originado varios ciclos iconográficos. El Apocalipsis, atribuido tradicionalmente a San Juan, es un libro profético, cuyo título, de origen también griego, significa revelación, referida al fin de los tiempos y al juicio de Jesucristo sobre el mundo y la Iglesia. Su contenido ha sido una importante fuente de inspiración, especialmente para el arte de la Edad Media.

Junto a estos textos canónicos, aprobados por la Iglesia, existen otros que reciben el nombre de *Apócrifos* y que también han de ser considerados como fuentes, ya que completan los hechos narrados en los anteriores. Doctrinalmente tienen menor autoridad, pero desde el punto de vista iconográfico constituyen una fuente tan importante como los primeros, especialmente en las realizaciones artísticas de la Edad Media. La *Leyenda dorada*, escrita en el siglo XIII por el dominico Santiago de la Vorágine, es una colección de leyendas sacras muy utilizadas por los artistas como fuente de inspiración.

Por lo que respecta a la estructura adoptada, comprende diferentes capítulos que están dedicados al Antiguo y Nuevo Testamento, concluyendo con el que lleva por título *Hagiografía: la representación artística de los santos*.

Dentro de la iconografía del Antiguo Testamento, su estudio comienza con el análisis de las primeras imágenes de las catacumbas romanas, es decir, la creación del lenguaje iconográfico mediante el uso frecuente de símbolos que aluden al hecho religioso, recurso al que acudieron los primeros cristianos para no ser descubiertos en sus prácticas religiosas en la época de las persecuciones, generando un lenguaje heredado del arte antiguo pero dotado de un nuevo significado cristológico. A continuación se abordan los acontecimientos anteriores a la revelación de la Ley a Moisés, tratándose seguidamente los que abarcan hasta el nacimiento de Cristo. Como se verá a lo largo de estos capítulos, la difusión en las artes de un gran número de episodios del Antiguo Testamento depende en gran medida de sus correspondencias con los episodios del Nuevo.

Al análisis de esta última parte del estudio de los ciclos iconográficos que lo integran, es decir, Nacimiento e Infancia de Jesús, Vida pública, Pasión, Resurrección, Ascensión y Pentecostés, se dedica un capítulo. El siguiente se centra en la iconografía mariana con la intención de resaltar su importancia dentro del arte cristiano. En él se analizan los principales episodios de la vida de María anteriores a la Natividad de su Hijo y aquellos posteriores a Pentecostés, junto a sus advocaciones más significativas. El capítulo concluye con el Apocalipsis, el último libro de la Biblia, centrado en las visiones de San Juan Bautista en la isla de Patmos. En dicho libro se encuentra otro de los repertorios iconográficos más relevantes para el arte occidental, especialmente en la Edad Media.

Nuestro estudio se cierra con una síntesis de la *Hagiografía: la representación artística de los santos*, que hace referencia a los arcángeles y a los pilares o soportes de la Iglesia como los apóstoles, evangelistas, Padres de la Iglesia, junto a los santos y santas que han sido más representados a lo largo de la Historia del Arte. Todos ellos están ordenados alfabéticamente, con una referencia biográfica que está acompañada por una relación de sus atributos.

Estas ideas, apuntadas aquí a grandes rasgos, pretenden transmitir al lector una realidad: los mitos y los episodios bíblicos, si bien siguen unas pautas que facilitan su comprensión, no son dogmáticos, por lo que están sujetos a infinidad de interpretaciones. Las historias serán así reelaboradas por la imaginación o el conocimiento parcial de las fuentes por parte de los artistas, que tergiversan con sus creaciones la pureza de los relatos. En consecuencia, el Concilio de Trento intentará mediante sus dictados reordenar todos aquellos temas que se habían desviado de los principios ortodoxos. De igual manera, las historias serán llevadas con frecuencia a los momentos contemporáneos de la elaboración artística, se adecuarán a las demandas particulares de los comitentes o serán dotadas de nuevos significados, por lo que encontraremos numerosos anacronismos en las imágenes, visiones temporales que pasarán igualmente a formar parte de la historia iconográfica de los mitos y los episodios bíblicos.

Resulta interesante observar la diferencia en el tratamiento del desnudo por ambas culturas: mientras que en la Mitología clásica se utiliza como expresión de la belleza de atletas y dioses, en la Iconografía cristiana sólo se justificará en determinados temas bíblicos, que los artistas sabrán aprovechar como excusa para representar el desnudo en dichas escenas, lo que explica su repetición en las artes.

Como ya se ha señalado en un principio, este libro se ha realizado con la intención de acercar al lector a estas dos ciencias como auxiliares de la Historia del Arte: la Mitología clásica y la Iconografía cristiana. Por ello, lejos de pretender un análisis exhaustivo de las mismas, se ha procurado fundamentalmente que se tome conciencia de la importancia de la imagen en la formación de la identidad cultural colectiva y su pervivencia, mutada o no, más allá de los estilos artísticos.

Primera parte

LA MITOLOGÍA CLÁSICA

Tema 1

APROXIMACIONES AL MITO

Amaya Alzaga Ruiz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. El concepto de mito.
2. Tipos de mitos.
   - 2.1. Las Cosmogonías o relatos sobre los orígenes del mundo.
   - 2.2. Las Teogonías o generaciones de dioses olímpicos.
   - 2.3. Los ciclos de los héroes.
     - 2.3.1. Héroes de leyenda.
     - 2.3.2. El papel de las heroínas.
   - 2.4. Las leyendas etiológicas.
3. La escritura de los mitos.
   - 3.1. La poesía arcaica.
     - 3.1.1. Homero.
     - 3.1.2. Hesíodo.
   - 3.2. Las tragedias áticas.
   - 3.3. La poesía helenística.
   - 3.4. La mirada crítica de los historiadores.
   - 3.5. El uso político de los mitos por la oratoria.
   - 3.6. Las Metamorfosis de Ovidio.
4. Interpretaciones del mito en la Antigüedad.
5. Mitografía y mitología.

INTRODUCCIÓN

Los griegos plasmaron en buena medida su pensamiento religioso en forma de mitos, relatos tradicionales que encerraban su visión del mundo y sus inquietudes humanas, épicas orales y cambiantes que fueron fijadas por escrito a partir del siglo VII a.C. Sin embargo, las fuentes que narran los mitos griegos presentan una multitud de versiones cuyo número, variantes y contradicciones resultan sin duda desconcertantes. En el transcurso de su larga vida, los mitos han sido transformados por las sociedades, momentos históricos, sucesivas fragmentaciones, recopilaciones e interpretaciones subjetivas inherentes a los estilos y géneros literarios. La auténtica naturaleza y esencia de los mitos, en la actualidad todavía objeto de debate, se ve alterada en Grecia por las visiones épica, trágica y filosófica, seguida de su asimilación por el mundo romano.

1. El concepto de mito

Una de las definiciones posibles de la Mitología es el conjunto de relatos que explican el origen del mundo, los fenómenos naturales y grandes acontecimientos protagonizados por dioses y héroes fuera del tiempo histórico. Producto de la imaginación y de la expresión colectiva, sirven para justificar las contradicciones de las diversas realidades, a la vez que ofrecen modelos de comportamiento humano reconocibles por la sociedad (educación, matrimonio, usos alimentarios,...) junto a otros modelos ideales, valores ejemplares que el ser humano ha querido alcanzar desde sus orígenes. En opinión de Elvira Barba, las tres características del mito, comunes por otro lado a la leyenda son: tradición, pretensión de veracidad e incertidumbre. Esta última evidencia de unos aspectos poco certeros que se entremezclan con episodios verosímiles y otros absolutamente irreales, plantea numerosas problemas y discusiones desde la Antigüedad, como enseguida veremos.

La palabra *mito* procede del griego *mythos* (expresión), concepto que a partir del siglo V a.C. se dota de un sentido negativo, asociándose a los relatos adornados de fantasía creados por los poetas, a la vez engañosos y seductores.

En el pensamiento griego el paso del mito a la Historia se producía sin rupturas, en una secuencia que unía el tiempo mítico de los dioses con los hechos históricos protagonizados por los hombres. Serán los historiadores los que plateen las diferencias entre el mito, irreal e increíble, la Historia, real y creíble, y la ficción, irreal pero creíble.

El propio Herodoto de Halicarnaso, encumbrado desde Cicerón como el *padre de la historiografía*, manifiesta en su obra la escasa fiabilidad que le merecen la tradición oral y los poetas, que glosan acontecimientos míticos no contrastables y aventuras increíbles de héroes legendarios, aventuras que Plutarco definiría más adelante como *prodigiosas y trágicas*. Platón contribuye igualmente al descrédito del *mythos* al oponerlo en la *República* al *logos*. Los mitos no son para el filósofo sino una ilusión, una mentira contraria al *logos*, la palabra razonada y el discurso de la lógica, aunque recurra a ellos para explicar todo aquello que escapa al entendimiento humano o para introducir conceptos filosóficos más complejos.

Esta concepción negativa del mito, definido por oposición a la Historia y a la lógica, será esgrimida como argumento por los primeros cristianos, enfrentados a las creencias politeístas en unos dioses quiméricos, inverosímiles y por lo tanto condenables.

2. Tipos de mitos

2.1. *Las Cosmogonías o relatos sobre los orígenes del mundo*

Las Cosmogonías son los relatos referidos a la creación del universo y la aparición del orden que personifica Zeus. Su fuente principal, la más completa y canónica, son las *Teogonías* de Hesíodo. Para el poeta arcaico el Caos constituye la ausencia de forma y de orden, el abismo que se opone a Gea, la Tierra, realidad firme. Ésta, para cubrirse, creará a su esposo Urano, la bóveda celeste con la que engendrará a su vez a los Titanes. El más pequeño, Crono, destronará a su padre, siendo más tarde derrocado a su vez por su hijo Zeus en el último relato de sucesión teogónica. Otras cosmogonías como los mitos pelasgo y órfico basan el origen del universo en unos principios fundamentales, siendo los más repetidos el Agua y la Noche.

La mayoría de los relatos vinculan la creación del hombre con la Tierra. Los hombres habrían nacido bien directamente de su seno, bien del trabajo del artesano Prometeo, dios benefactor que los modeló a partir del barro y el agua. Pandora, la primera mujer, resultará del deseo de Zeus de vengarse de los hombres y su osadía, siendo colmada de dones por los dioses. Junto a diversas virtudes es castigada con el vicio de la curiosidad, origen de la perdición de su género. Así, el mito de Prometeo encarna la separación entre dioses y hombres, cuando un Zeus humillado priva a la humanidad de fuego y alimento, poniendo fin a la mítica Edad de Oro en la que vivían como seres justos, felices y tranquilos. A esta generación seguirán otras tres, asociadas a metales (plata, bronce y hierro), sólo interrumpidas por la Edad de los Héroes, segunda Edad de Bronce anterior a la actual de Hierro en la que vivimos, combatiendo solos entre el Bien y el Mal.

2.2. *Las Teogonías o generaciones de dioses olímpicos*

Como hemos visto, la génesis del universo se opera para los griegos a partir de las potencias primordiales. Esto implica una diferencia fundamental con el mundo cristiano, puesto que los dioses griegos no han creado el mundo, sino que han nacido de él. Igualmente, la religión politeísta griega es ajena a cualquier forma de revelación, basando su esencia en la tradición.

Según la *Teogonía* de Hesíodo, tras la creación del cosmos, la condición humana y la organización del Olimpo, se suceden unas genealogías divinas. Componen la primera generación de dioses olímpicos los hijos de Crono y Rea: Hestia, Deméter, Hera, Hades, Posidón y Zeus. La segunda generación está integrada por los hijos de Zeus: Atenea, Perséfone, Apolo y Ártemis, Hefesto, Ares, Hermes, Afrodita y Dioniso.

Los dioses encarnan la plenitud de valores como la belleza, juventud y fuerza, sin padecer enfermedades, vejez ni muerte, aunque comparten con los mortales muchos de sus defectos y debilidades. Componen una sociedad jerarquizada en la que cada una de las divinidades ostenta unas funciones y ámbitos de poder propios y específicos.

Opuestos o complementarios entre sí, las luchas entre ellos se moderan a partir del reinado supremo e indiscutido de Zeus, que sólo en ocasiones contadas tiene que imponer el orden. Dirigen entonces sus intervenciones hacia los mortales, premiando a sus protegidos y castigando a aquellos que osen discutir sus designios, pretendan rivalizar por el dominio de las artes o descuiden su culto.

Para gran parte de los expertos, el término *mito*, en sentido estricto, sólo debería aplicarse a los relatos referidos a la creación (Cosmogonías) y genealogías divinas (Teogonías), siendo más apropiado el de *leyenda* para las gestas de los héroes, individuos de relevancia probada dentro de una comunidad en la que se integran en el marco de una familia y una época determinadas.

2.3. *Los ciclos de los héroes*

Los héroes y sus hazañas ocupan un lugar más destacado dentro de las narraciones de los mitos que los propios dioses. Éstos rigen sin embargo sus destinos, que configuran a su antojo. Sin embargo, los ciclos heroicos carecen de la mayoría de los aspectos sobrenaturales y cósmicos de la mitología divina que los precede. Son relatos configurados a partir de la integración paulatina de episodios independientes. Cada uno de los trabajos de Heracles estuvo en su origen vinculado a un santuario diferente, para unirse como gesta con el paso del tiempo. Los episodios se adornan además con elementos folclóricos que se repiten, como los monstruos que habitan cavernas o lagunas, los ardides para hacerse con posesiones ajenas, etc. Dichos añadidos contribuyen a dotar de sentido a algunos pasajes oscuros, agrandar las hazañas, crear paralelismos entre los diferentes personajes o precisar los lugares geográficos en función de los intereses propios. Por otro lado, numerosas leyendas se desarrollaron en períodos diferentes, por lo que ciertos mitos locales se traspusieron a otros posteriores, transformando los nombres de los reyes y las hazañas de los personajes de una ciudad a otra, aumentando la confusión y generando réplicas y cultos paralelos.

2.3.1. *Héroes de leyenda*

Los héroes, nacidos por lo general de la unión de un dios con una mortal, condición que les convierte en semidioses, tienen en ocasiones un origen meramente humano, como Odiseo o Edipo. En ambos casos simbolizan el pasado legendario de los griegos y el origen de sus familias, por lo que se convertirán en objeto de culto y veneración. Pertenecían a una raza desaparecida, superior a la del resto de los mortales, que pretendían aumentar su prestigio vinculando sus linajes con la genealogía de un héroe. Muchos se convertirán por su sentido del deber, patriotismo y razón de estado, su elección de una vida breve pero gloriosa y sus valores defendidos en la lucha –como la honestidad o la compasión– en fuente de inspiración para los gobernantes desde la Antigüedad. Alejandro Magno y Julio César quisieron equipararse con la leyenda de Aquiles cantada por la epopeya homérica, y ya en la Edad Moderna, Felipe IV engrandecerá la imagen de la monarquía española vinculándola con la fuerza y la justicia personificadas por Hércules.

El héroe mítico es un guerrero dotado de una fuerza descomunal con la que abate monstruos, participa en las mayores expediciones y libra en su camino batallas contra Amazonas o Centauros. Los dos héroes griegos por excelencia son Heracles y Teseo. El justo Heracles, originario del Peloponeso pero cuyo culto se generaliza pronto, protagoniza con éxito doce trabajos y participa en las grandes expediciones, siendo sus hazañas engrandecidas a pesar de sufrir varios accesos de locura y padecer una muerte dolorosa. A su vez Teseo emulará las gestas heraclianas, convirtiéndose en el héroe ático por antonomasia. Vencedor de los varios peligros que entraña su travesía, liberará a su patria de los crímenes del Minotauro, aunque protagonice igualmente actos despiadados contra las mujeres. A diferencia de su ilustre predecesor, a Teseo se le atribuye además el papel de unificador del Ática e instaurador de la Democracia.

Las leyendas de los héroes se reagruparon en ciclos y se vincularon a una ciudad. El ciclo de Tebas se origina con el brutal rapto de la princesa fenicia

Europa por Zeus, metamorfoseado en toro, en cuya búsqueda partirá su hermano Cadmo, fundador de Tebas. Entre su descendencia destaca Edipo, el héroe que descifrará el enigma de la Esfinge, incapaz sin embargo de escapar al trágico destino del oráculo. Se distingue también por su riqueza y complejidad el ciclo de Argos, que comienza con la huída de Io, amada por Zeus y en consecuencia víctima de la ira de su esposa Hera. En el conjunto de estas tradiciones épicas se sucederán episodios de violencia y venganza llevados a cabo por los Pelópidas y su descendiente Agamenón, que encabezará la expedición contra los troyanos en castigo al ultraje sufrido por su hermano Menelao, al serle arrebatada su bella esposa Helena. Una generación antes de la Guerra de Troya otra expedición liderada por Jasón, acompañado por unos cincuenta héroes denominados Argonautas, había partido a la búsqueda del Vellocino de Oro. Esta división de los héroes en dos generaciones, la que combatió en la Guerra de Troya y la inmediatamente anterior, se la debemos a Hesíodo, que estimó que la contienda entre aqueos y troyanos narrada en la épica homérica y acaecida entorno a los siglos XIII-XII a.C., había puesto fin de la Edad de los héroes.

2.3.2. *El papel de las heroínas*

El papel que desempeñan las heroínas en los mitos responde en gran medida al que ocupaban las mujeres en la sociedad griega. Algunas quedan relegadas a la sola función de madres de los héroes. Tras ser seducidas por un dios, habitualmente el propio Zeus oculto bajo la forma de un animal o fenómeno natural, se enfrentan a un destino de soledad en el que, víctimas de la cólera de la humillada esposa Hera, serán sometidas a duras pruebas, viéndose obligadas a abandonar a sus hijos al cuidado ajeno. Algunas son reconocidas y salvadas por ellos años más tarde, mientras otras desaparecen definitivamente y caen en el olvido.

Pero antes que madres, las mujeres de la mitología griega desempeñan el papel de hijas, sujetas de igual manera al juicio de la sociedad. Éste será favorable en la medida en que acepten sacrificarse por su padre o hermanos, como Ifigenia o Antígona, siendo condenadas por la opinión si les traicionan, como en el caso de Ariadna, que ayudará a Teseo a salir del Laberinto construido por su cruel padre el rey Minos para sacrificar víctimas humanas al apetito del Minotauro. Desde la misma óptica serán tratadas en su papel de esposas: las virtuosas como Penélope aguardarán la vuelta de sus esposos, mientras que será reprobada la infidelidad de Helena, cuya huida con Paris provocará la Guerra de Troya, o la venganza de Clitemnestra, que, confabulada con su amante, asesinará sin piedad a Agamenón.

Las pocas mujeres que deciden preservar su virginidad y libertad, practicando actividades tradicionalmente masculinas como la caza, serán recondu-

cidas al orden por los dioses, como Calisto, seducida por Zeus y expulsada por la diosa Ártemis de su séquito tras haber roto su voto de castidad. Sólo las guerreras Amazonas, denominadas por Heródoto *Andróctonas* (asesinas de varones) formaron un reino independiente en los confines de la tierra, integrado exclusivamente por mujeres. En el imaginario griego constituyen una sociedad condenable, por lo que los héroes serán enviados a luchar contra ellas y derrotarlas, como harán Belerofonte, Heracles o Teseo.

2.4. *Las leyendas etiológicas*

Junto a los mitos de la creación, las genealogías divinas y los ciclos heroicos se desarrollan unos relatos etiológicos con la intención de explicar las causas de determinados elementos de la realidad: costumbres, rituales religiosos locales, la orografía de un monte, el nombre de un lugar o un río o la forma de una constelación. Estas leyendas se integraron total o parcialmente en los otros mitos, por lo que no serán objeto aquí de un análisis particular, aunque revistan gran interés desde el punto de vista de la naturaleza y configuración del concepto de mito.

3. La escritura de los mitos

Los poetas de la Grecia arcaica desempeñaron un papel fundamental en la Mitología, convirtiendo una serie de leyendas transmitidas por la tradición oral, relatos desordenados y locales, en un discurso estructurado y ampliado al conjunto de los griegos. No sólo definieron las genealogías de los dioses, sus dominios, competencias y atributos, sino que además les concedieron una apariencia humana, cuya iconografía desarrollarán las artes a partir de la interpretación de los textos.

3.1. *La poesía arcaica*

Todavía nos es en gran parte desconocida la tradición épica oral y carente de estructura anterior a Homero, de la que sin duda se sirvieron éste y Hesíodo en la concepción de sus epopeyas. Dichas obras desempeñaron un papel fundamental en la conservación y transmisión de la tradición oral secular, fijando por escrito los fundamentos de la cultura y religión griegas.

3.1.1. *Homero*

Varias ciudades griegas se disputaron el honor de ser la cuna de Homero desde la Antigüedad. La existencia del poeta ha sido con frecuencia cuestionada, aunque la mayoría de expertos coinciden en situarla en el siglo VIII a.C. La falta de unidad atribuida a sus poemas puede deberse según los historiadores, entre otros motivos esgrimidos, a la existencia de varios autores o a la elaboración tardía de una versión escrita canónica y alterada de la epopeya oral, que adaptó el canto homérico original a las nuevas demandas de una sociedad posterior.

La *Ilíada*, considerado el poema escrito más antiguo de toda la literatura occidental, narra las funestas consecuencias de la cólera de Aquiles, hijo del rey Peleo y de la ninfa Tetis, dirigida contra Agamenón, hijo del rey de Micenas Atreo, a lo largo de los cincuenta y un días del décimo y último año de la Guerra de Troya. La epopeya se remonta al tiempo pasado de una raza superior de héroes cuyos destinos *(moiras)* son regidos por los dioses. Dividida la narración en veinticuatro cantos, la acción principal se concentra en sólo cuatro días de la contienda entre aqueos y troyanos, cerrándose con los funerales de Héctor, el héroe troyano hermano de Paris. Como prueba de su temprana y gran difusión por el territorio griego, tenemos constancia de que se recitaban los versos de la *Ilíada* en las *Panateneas*, fiestas celebradas en honor de la diosa Atenea, ya en el siglo VI a.C.

Por su parte, la *Odisea* narra el retorno a casa tras la guerra del héroe griego Odiseo. Los veinticuatro cantos comienzan con el relato de la situación en Ítaca, patria del héroe, durante la prolongada ausencia de éste y el asedio al que son sometidos Penélope y Telémaco, esposa e hijo de Odiseo. El poema prosigue con la narración de los veinte años que dura la travesía del héroe, repleta de hazañas culminadas con éxito gracias a su legendaria astucia y la protección de la diosa Atenea. Los últimos cantos concentran la acción esencial, con el arribo del héroe a Ítaca oculto bajo la apariencia de un mendigo, la venganza que lleva a cabo contra los pretendientes y el feliz reencuentro con su familia.

En ambas epopeyas Homero se remonta a varias generaciones atrás e intercala episodios de otras gestas heroicas, como el ciclo tebano o la expedición de los Argonautas, al igual que las genealogías de los grandes héroes. Los mitos homéricos tienen un valor paradigmático que se apoya en las evocaciones de un pasado aún más glorioso y constituyen una fuente importante en cuanto a las descripciones de los dioses que intervinieron de uno y otro lado de la contienda.

Como han señalado los estudiosos, las epopeyas homéricas anteponen la acción a la psicología de los personajes, por los que no toma partido. De hecho, los héroes homéricos no serán sometidos a un juicio moral como veremos hasta las enseñanzas filosóficas.

En épocas posteriores se completaron los acontecimientos previos y posteriores a la guerra en los poemas denominados del *Ciclo troyano*, así como los poemas épicos dedicados a las leyendas de Tebas y de Heracles, hoy perdidos. Los llamados *Himnos homéricos*, cuya autoría atribuía la Antigüedad al mítico poeta, considerados hoy posteriores, están cada uno dedicado a una divinidad diferente del Olimpo. Narran su nacimiento, gestas más destacadas, sus amores o el origen de su culto, limando sus aspectos más humanos y ensalzando toda su majestuosidad mediante el recurso a lo fantástico.

En el siglo I a.C. el poeta romano Virgilio recibirá de Augusto el encargo de escribir una epopeya que justificara los orígenes míticos del entonces naciente imperio. Basándose en la épica homérica Virgilio comienza su *Eneida* con la salida de Eneas de la ciudad incendiada de Troya y prosigue con su largo viaje a Italia, inspirado en la *Odisea*, y su posterior conquista del Lacio.

3.1.2. *Hesíodo*

Considerado el más antiguo de los poetas griegos después de Homero, prácticamente su contemporáneo, Hesíodo es autor de la *Teogonía* y de *Los Trabajos y los días*. Comparte con Homero su afán recopilatorio y su esfuerzo por sistematizar la tradición oral, además de la invocación al poder inspirador de las Musas que preludia ambas obras y las justifica como *revelaciones divinas*. Ajeno a la grandilocuencia de la épica homérica, la gran aportación de la *Teogonía* es el paso de los mitos aislados, asociados a determinados personajes, a la Mitología, entendida ya como un conjunto estructurado y jerárquico de categorías esenciales. Su visión dualista de la Cosmogonía que enfrenta el Caos a la Tierra presenta las sucesivas etapas que conducen al orden supremo, estable y eterno de Zeus, basado en la fuerza, la inteligencia y la justicia. Sus genealogías divinas incluyen las relaciones mantenidas entre los dioses y los humanos.

Los Trabajos y los Días se presenta también como una Verdad revelada por las Musas a su autor, si bien, al centrarse en la condición humana, relega a los dioses a un segundo plano, como garantes de un orden justo. El trabajo se convierte en el destino ineludible del hombre en el momento en que Zeus, para castigar al osado Prometeo, priva a la humanidad de sus medios de subsistencia. Según Hesíodo, sólo aquellos que practiquen la honestidad y el esfuerzo gozarán del ansiado favor divino.

3.2. *Las tragedias áticas*

Conviene señalar dos evidencias que afectaron a toda la literatura posterior a las epopeyas de Homero y Hesíodo. Los mitos griegos eran tan cono-

cidos por la cultura clásica que se daban por supuestos sus argumentos, resultando innecesaria una exposición detallada de los mismos por parte de los autores, que se referirán en consecuencia sólo a determinados aspectos, en muchos casos sin una secuencia lógica. Pero al mismo tiempo, los poetas se inscribían con sus obras en el curso de una tradición secular que tenía unos parámetros establecidos, unos episodios legendarios que habían trascendido ya al imaginario común, integrándose en sus costumbres, por lo que resultaban inalterables en su esencia y sólo susceptibles de pequeñas modificaciones subjetivas.

La tragedia griega, al igual que las epopeyas, busca su inspiración en los mitos, pero ya no constituye un relato sino una consideración en torno a un episodio concreto, dotándolo por vez primera de acción. La tragedia, codificada en el siglo V a.C. por Esquilo, reformada por Sófocles y humanizada por Eurípides, versa por lo general sobre el castigo divino impuesto a un héroe. La obra maestra de Esquilo, el *Prometeo encadenado*, plantea una reflexión sobre el misterio teológico de la supremacía de Zeus, su divina disposición para castigar o premiar, a la vez que transforma al Prometeo de Hesíodo, responsable de la condenación de la humanidad, en su redentor.

Al centrarse en una parte significativa del mito, la tragedia tiende a alterar sus circunstancias y el carácter de los personajes en función del momento político, lo que explica que la Guerra de Troya sea justificada o denostada dependiendo del contexto de su escritura. Al mismo tiempo, rescata de las epopeyas a personajes hasta entonces secundarios, a los que la calidad literaria convierte en inmortales protagonistas. Concentra la acción en un único día y, si bien evoca el recuerdo de un pasado ejemplar, subraya con frecuencia los aspectos más oscuros de los héroes, como el *Edipo* de Sófocles, descendiente del linaje maldito de Layo y víctima de su desgraciado destino. El progresivo acercamiento de las obras de Eurípides al realismo dramático llevará a varios de sus personajes a cuestionarse su origen divino e incluso la existencia misma de los dioses. En la misma línea de pensamiento crítico afirmará Jenofonte: *Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo lo que es vergonzoso y desgraciado, propio de los hombres: el robo, el adulterio y el engaño*.

La comedia griega se centrará por el contrario en la imitación burlesca de los mitos, degradándolos. Los héroes cómicos, cercanos a lo grotesco, parodiarán en las representaciones sus propias hazañas míticas, resaltando sus debilidades humanas.

3.3. *La poesía helenística*

Los poetas helenísticos rechazarán la grandilocuencia de la épica anterior, su imagen de un mundo ideal superior y los aspectos inverosímiles de unas

leyendas que les resultan excesivamente ajenas, enfatizando por el contrario los elementos menores, locales o cotidianos de los mitos que vinculan el pasado con el presente. La obra maestra del período serían las *Argonaúticas* de Apolonio de Rodas (siglo III a.C.). Configuran una epopeya concebida como un himno que narra la expedición de Jasón y los héroes que le siguieron hacia la conquista en la Cólquide del Vellocino de Oro, conseguido con la ayuda de Medea, y su posterior regreso a Grecia.

3.4. *La mirada crítica de los historiadores*

A Hecateo de Mileto en sus *Genialogia* se atribuyen los primeros intentos de racionalización del mito: *Escribo lo que considero verdad, las historias de los griegos me parecen ridículas*. A pesar de su marcado escepticismo por el que consigue hacer más verosímiles algunos episodios míticos, no logra desprenderse totalmente de numerosos elementos fabulosos. Siguiendo sus pasos, Herodoto de Halicarnaso se mostrará más implacable con *lo increíble de un pasado lejano* y argumentará razones culturales, físicas o psicológicas para desmontar la veracidad de los Trabajos de Heracles. Tucídides llevará un paso más allá el rigor histórico al depurar metódicamente los mitos mediante la razón, juzgando a los personajes desde su visión de ateniense del siglo V a.C.

En el siglo I a.C., Diodoro Sículo rechaza en su *Biblioteca histórica* el método de Tucídides, consistente en juzgar el pasado con criterios actuales y, aunque intenta restablecer las genealogías míticas, se pierde entre las incontables versiones contradictorias. Estrabón en su *Geografía* cree por el contrario en la fidelidad de numerosos episodios de la epopeya homérica, por lo que no pone en duda la existencia de Odiseo o la expedición de los Argonautas.

Más tarde, las *Vidas Paralelas* de Plutarco comparan algunas biografías de personajes históricos con las de seres legendarios. El autor rechaza los prodigios que juzga del todo inverosímiles, racionaliza otros para dotarlos de credibilidad y apariencia histórica, aunque no desmonta aquellos que en su opinión han dejado huellas todavía visibles en el presente, como la invasión de las Amazonas del Ática, *hecho probado por los nombres de los lugares y las tumbas de aquellas que murieron*. En el siglo II d.C. Pausanias recorre los principales monumentos de Grecia aludiendo al origen de su culto y las leyendas de la fundación de las ciudades, uniendo así en su topográfica *Descripción de Grecia* la fábula mitológica con la obra de arte. Al igual que Plutarco y sus antecesores, cuestiona la veracidad de los hechos más fantásticos, aunque de nuevo sólo pule los detalles, sin desecharlos totalmente: en su opinión, la Hidra de Lerna a la que venció Heracles existió, pero no pude tener tres cabezas.

3.5. *El uso político de los mitos por la oratoria*

Desde el momento en que los mitos de la tradición oral se fijaron por escrito, las interferencias políticas fueron inevitables. Cuando los dorios se apoderaron de Heracles para convertirlo en un héroe propio, los atenienses reaccionaron promocionando a Teseo como héroe nacional, atribuyéndole hazañas semejantes o superiores a las de su antecesor. De la misma manera, los favores concedidos por los dioses a los mortales estaban sujetos en gran medida a la situación de la ciudad donde tuvieran su culto.

En el mundo romano, los oradores pondrán igualmente los mitos al servicio de intereses políticos variados, con el propósito de justificar alianzas o cuestionar la acción de los gobernantes. Los sofistas por su parte harán una interpretación burlesca de la vida cotidiana de los dioses, satirizando con ella la sociedad contemporánea.

3.6. *Las Metamorfosis de Ovidio*

Sin querernos adentrar en las aportaciones romanas a la mitología griega, que serán citadas en capítulos sucesivos, no podemos omitir aquí una de las fuentes más importantes de la literatura romana para el estudio de la Mitología. El poeta romano Ovidio (s. I a.C.- I d.C.) escribió entorno a los años 1 al 8 d.C. una de sus obras maestras, las *Metamorfosis*, divididas en quince volúmenes. El poema mitológico engloba doscientas cincuenta fábulas consagradas a las transformaciones de dioses y héroes grecolatinos en plantas, animales o minerales. Las historias, de evidente función didáctica, carecen de intenciones filosóficas, pues están concebidas para divertir y complacer a la élite romana del momento. A pesar de su tono cómico, el autor ahonda en la psicología de sus personajes, que abarcan desde los orígenes del mundo hasta la transformación en estrella del alma de Julio César. La popularidad de que gozó desde su creación se evidencia en la gran influencia que ejerció en la poesía medieval, aunque revista mayor importancia para nuestro estudio la inagotable fuente de inspiración que supuso para los artistas a partir del Renacimiento.

4. Interpretaciones del mito en la Antigüedad

De esta manera se irá procediendo a una interpretación en clave histórica de los mitos, en la que los primeros historiadores intentarán desentrañar el

posible trasfondo de realidad oculto bajo los detalles fabulosos que lo engrandecen. Se descartan los episodios que contradicen las leyes de la naturaleza, como que los animales hablen, y se revisan las cronologías, que ponen en duda que Heracles hubiera podido combatir a los Gigantes en el bando de los Olímpicos. Lo maravilloso, en resumen, se explica como una realidad deformada. Así, el mito se cuestiona, pero no en su totalidad: Perseo no salvó a la bella Andrómeda de las garras de un monstruo, sino del rapto de unos piratas. Odiseo sí emprendió el largo viaje de vuelta a casa puesto que las descripciones homéricas coinciden en gran parte con la Sicilia del siglo I, pero sus hazañas durante la travesía han sido engrandecidas en su epopeya. Los Gigantes existieron, puesto que hay noticias de seres de colosal tamaño, pero ya no resultan creíbles sus colas de serpiente.

Los filósofos por su parte cuestionarán la tradición amparándose en los preceptos de la moral. En las escuelas de la Grecia clásica se utilizaban los mitos como instrumentos de aprendizaje, que los alumnos memorizaban y de los que los maestros extraían preceptos de conducta. Platón, como hemos anunciado antes, interpretó los mitos como apariencias tramposas que podían tener un efecto devastador en la educación de los jóvenes, despreciándolos como formas de persuasión emotiva dirigidas a las pasiones, discutibles por la moral y corruptoras por lo tanto de un método docente con el que el filósofo pretendió acabar sin éxito. Más adelante, los estoicos buscarán verdades racionales en los mitos, convirtiendo a Zeus en la base de una creencia progresivamente monoteísta, el principio abstracto de la Razón.

Así, desmontada su literalidad por los historiadores y cuestionada su moralidad por los filósofos, sólo cabía una lectura simbólica de los mitos para recuperar la credibilidad perdida de Homero y Hesíodo como codificadores de pretendidas verdades reveladas. Según estas interpretaciones alegóricas, cuyos orígenes se remontan al siglo VI a.C. y que recobran ahora un nuevo impulso, el sentido auténtico de las leyendas se escondía detrás de unos velos de índole fabulosa que sólo los iniciados de una élite cultivada podía retirar para acceder a la comprensión de su verdadero mensaje. Algunos tratados alegóricos ambicionaron desentrañar los secretos del Universo, interpretando a los dioses como elementos o fuerzas de la naturaleza, o conceptos abstractos como la inteligencia o el deseo, mientras otros versarán más sobre la condición humana o cuestiones de moral. Estas interpretaciones tendrán su continuación a lo largo de la Edad Media en figuras tan destacadas como Juan de Salisbury, Bocaccio o los bizantinos Eustacio y Tzetzes. En el humanismo renacentista se distinguirá la figura de Conti y, ya en el siglo XIX, las lecturas alegóricas del mito serán recuperadas y sistematizadas por Creucer y Max Müller entre otros.

Sin embargo, todas estas interpretaciones llevaron poco a poco a la desaparición de la esencia de los mitos, que se desligaron de los rituales religiosos a los que estaban asociados y del pensamiento mítico que los originó, leyéndose como hechos históricos adornados con fantasía y alejados de la

moral, o meras alegorías de la naturaleza y de la condición humana. Estas lecturas críticas fueron aprovechadas por los cristianos, que sentenciaron una tradición pagana que los propios griegos cuestionaban, proponiendo un nuevo modelo religioso.

5. Mitografía y mitología

Mitografía y Mitología son dos conceptos que incitan frecuentemente a su uso inadecuado, problemática que se ha anunciado en el Prefacio de esta obra. Se entiende por Mitología clásica el conjunto de los mitos griegos y romanos vigentes desde sus orígenes, remotos e indeterminados, hasta aproximadamente el año 600 d.C., fecha simbólica en la que se calcula que dejaron de crearse. Por su parte, la Mitografía se refiere al conjunto de obras literarias griegas y latinas que tratan sobre aspectos diversos de la Mitología clásica hasta el siglo XII d.C, época en la que pierden relevancia los escolios o comentarios bizantinos y medievales a los textos. La disciplina científica que estudia los mitos, desarrollada en el siglo XIX, se denomina también Mitología, por lo que el término se dota de esta segunda acepción equívoca, que engloba tanto la ciencia como la materia de estudio.

El origen de la Mitografía se remonta a la época helenística, cuando aparecen, como hemos visto, integradas dentro del género de la prosa, unas primeras recopilaciones concebidas para una élite que, si bien había asimilado la Mitología como parte de su cultura, demandaba unas obras que le ayudaran a interpretar las creaciones artísticas. Los primeros trabajos especializados, en su mayoría perdidos, eran comentarios a las *Argonaúticas*, a la *Ilíada* y la *Odisea*, catálogos de guerreros troyanos o de historias de amor, incluso diccionarios etimológicos. Destaca sobre todas ellas la primera obra fundamental dedicada al estudio de los mitos: la *Biblioteca* de Pseudo Apolodoro, del siglo I d.C. Recopilación exhaustiva de las genealogías en cuatro tomos, de los que sólo han pervivido tres, abarca desde las Cosmogonías hasta las hazañas heroicas de la Guerra de Troya. Síntesis clara y metódica de los principales dioses y héroes de la Antigüedad, ofrece sólo una versión de cada mito, aquella por la que se decanta, aunque cita a los autores de las variantes, dando así muestra de su erudición.

El mismo deseo de saber moverá a los espíritus filosóficos de la segunda mitad del siglo XVIII, que intentarán descifrar unas *locuras ajenas a la Razón*, pero sólo a partir del siglo XIX la Mitología se convierte en objeto de estudio y en ciencia analítica.

Los mitos han sido interpretados como cuentos populares tradicionales que reflejan la organización, el pensamiento y los intereses de la sociedad griega

arcaica, en función de los ritos consagrados a los dioses, como representación de los diversos aspectos de la naturaleza, como producto de la psique humana que satisface en ellos sus deseos o miedos ocultos en tanto que *la infancia de una raza* (Freud) o del *pensamiento colectivo* (Jung). J.P.Vernant define la religión griega como *una vasta construcción simbólica, compleja y coherente [...] en la que mito, ritual e imagen son los tres modos de expresión –verbal, gestual y gráfica– a través de los cuales se manifiesta la experiencia religiosa de los griegos*.

Como tendremos ocasión de comprobar en los capítulos siguientes, los mitos son multiformes e imaginativos, consistentes e incoherentes, complejos y contradictorios. Se expresan mediante cuentos o símbolos que engloban un pensamiento irracional e incitan a la meditación sobre los misterios del universo y la humanidad, vinculándose ineludiblemente a la expresión artística. En palabras de Pierre Grimal: *Gracias al mito, lo sagrado ha dejado de ser terrible; toda una región del alma se ha abierto a la reflexión; gracias a él, la poesía ha podido convertirse en sabiduría*.

Tema 2

LOS MITOS COSMOGÓNICOS Y TEOGÓNICOS

Cruz Martínez de la Torre
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Mito pelasgo, homérico y órfico de la creación.
2. El mito olímpico.
3. La castración de Urano.
4. El gobierno de Crono.
5. Zeus como poder supremo.
6. Nacimiento de Atenea.
7. Nacimiento de Afrodita.
8. Nacimiento de Apolo y Ártemis, Hermes y Dioniso.
9. Las edades de Oro, Plata, Bronce e Hierro.
10. La creación del ser humano.

INTRODUCCIÓN

Dentro de la mitología griega hay un amplio repertorio de mitos, aunque muchos de ellos se han perdido y sólo nos quedan fragmentos de los que se supone que existieron. Los primeros en la historia mítica son los referidos al nacimiento del mundo. El nombre que se les da, *cosmogónicos*, alude a su referencia al nacimiento del mundo pero, a la vez, la palabra *cosmos* tenía para los griegos el significado de *orden* u *organización armoniosa*. La cosmogonía sería, pues, el nacimiento del orden del mundo y en ella se describe la forma en que llegó a configurarse un estado de cosas que engloban el mundo físico, el mundo religioso, el mundo social e incluso el lenguaje.

En general, los rasgos característicos de las cosmogonías son, en primer lugar, que éstas ocurren en un tiempo sagrado, inicial, intemporal y ahistórico, similar al *Érase una vez...* del comienzo de los cuentos. En ellas se habla de un estado

de indistinción, de un momento en que aún no existían las diferencias fundamentales, como, por ejemplo, el concepto de vida-muerte.

El acto cosmogónico no es instantáneo, requiere un proceso. En algunos mitos se inicia el proceso de una forma automática, anterior a la aparición de las divinidades, y en otros es una divinidad demiúrgica la que pone en marcha y organiza dicho proceso. La cosmogonía se basa, pues, en la propia concepción del mundo: según se piensa que es éste se considera que así se ha organizado en su origen. El grupo humano que la crea plasma en él sus principios básicos, temores y conflictos y da sentido a sus formas de vida.

Las cosmogonías pueden ir asociadas a rituales de diverso tipo, por ejemplo a la consagración de un nuevo templo. Cuando en la nave Argo, en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, surge una disputa entre los navegantes Orfeo recita una cosmogonía para instaurar de nuevo la paz y el orden entre ellos. Así pues, otra función de la cosmogonía es reinstaurar el orden. También se usan los textos cosmogónicos para encontrar las causas de un determinado mal y poder evitar sus efectos desastrosos. Incluso pueden tener un uso político, de tal forma que la sustitución de una cosmogonía por otra puede ser un intento de propiciar un cambio de situación.

1. Mito pelasgo, homérico y órfico de la creación

En el mito pelasgo de la creación, Eurínome, la diosa que surgió desnuda del caos, no encontró una base sólida de apoyo y separó el mar del cielo bailando sola sobre las olas. En su danza fue fecundada por el viento del norte Boreas, llamado también Orión. Eurínome tomó la forma de una paloma y anidó en las olas, poniendo el Huevo Universal del que procede todo lo que existe: los planetas, la luna, el sol, la Tierra con lo que hay en ella, incluso los seres vivos. Eurínome y Orión, o Boreas, establecieron su morada en el monte Olimpo, pero ésta desterró a Orión a los abismos subterráneos, ofendida por su afirmación de haber sido él el creador del universo. La diosa engendró a continuación las siete potencias planetarias, poniendo cada una bajo el control de un Titán y una Titánide.

El primer hombre fue Pelasgo, progenitor de los pelasgos, quien surgió del suelo de Arcadia. Le siguieron otros a los que enseñó a construir casas, a alimentarse de bellotas y a cubrirse con pieles de cerdo, como las que, según Pausanias, seguía utilizando después la gente humilde de Eubea y Fócida. La denominación de *pelasgos* se aplicaría de forma imprecisa a todos los habitantes prehelénicos de Grecia.

En este sistema arcaico no existían los dioses ni los sacerdotes, sólo la gran diosa universal y sus sacerdotisas. Las mujeres son el elemento dominante y

su fecundación se atribuía al viento, a comer habas o a tragarse algún insecto. Orión es la serpiente demiurgo que aparece en el mito egipcio o hebreo.

Homero (*Ilíada*, XVI: 201) recoge en su relato la idea de que los dioses y todas las criaturas vivientes se originaron en la corriente del Océano que envuelve al mundo y que Tetis fue la madre de todos sus hijos (fig. 1). En cambio, los órficos dicen que la Noche, que inspiraba temor al propio Zeus, fue cortejada por el Viento poniendo un huevo de plata en el vientre de la oscuridad. Cuando Eros, el Deseo, salió de ese huevo puso el universo en movimiento. Eros creó la tierra, el cielo, el sol y la luna, pero la diosa gobernó el universo hasta que su cetro pasó a Urano.

Figura 1. *Mosaico de Zeugma, Oceano y Tetis (Detalle central), s. III d. C. Turquía, Museo Arqueológico de Gaziantep.*

La figura de Eros evolucionó mucho en el mito. En las teogonías más antiguas se le considera un dios nacido a la par que la tierra, salido directamente del caos primitivo, y como tal era adorado en Tespias bajo la forma de una piedra. En virtud de la acción de Eros surgen de Caos Érebo y Nix, por tanto la oscuridad primordial dividida en dos principios, uno masculino y otro femenino. De su unión proceden otros dos principios: Éter, el cielo superior, y Hemera, el Día, la luz de la atmósfera terrestre. Incluso en tiempos helenísicos Eros seguirá siendo una fuerza fundamental del mundo, que no sólo asegura la continuidad de las especies sino también la conexión interna del cosmos. Platón habla de él como un genio intermediario entre dioses y hombres, nacido del Recurso y de la Pobreza, siendo una fuerza permanentemente insatisfecha e inquieta. Hesíodo dice que ante todo fue el Caos; luego la Tierra, la del ancho seno e inquebrantable sostén de todas las cosas, y Eros, el más her-

moso de los inmortales que penetra con su dulce languidez a dioses y hombres, doma los corazones y triunfa de los consejos prudentes.

2. El mito olímpico

Según este mito, al principio la Madre Tierra, Gea, surgió del Caos y mientras dormía primero parió a su hijo Urano, la personificación del Cielo como elemento fecundo. Urano derramó lluvia fértil sobre la Tierra y ésta concibió la hierba, las flores, los árboles y los animales que podían vivir en ella. También produjo las montañas, ríos, lagos y mares.

Los primeros hijos de la Tierra tenían forma semihumana, los Hecatónquiros o gigantes de Cien Manos (Briareo, Giges y Coto). Luego nacieron los tres Cíclopes de un solo ojo (Brontes, Estéropes y Arges) a cuyos hijos, según Homero (*Odisea* IX 106-266), encontró Odiseo en Sicilia. Sus fantasmas habitaban las cavernas del Etna desde que Apolo los mató en venganza por la muerte de Asclepio. También nacieron los seis Titanes y las seis Titánides. Titanes es el nombre genérico dado a seis de los hijos varones de Gea y Urano (Océano, Ceo, Hiperión, Crío, Jápeto y Crono), los cuales se unieron a sus hermanas para engendrar toda una serie de divinidades. Las Titánides eran Tía, Rea, Temis, Mnemósine, Febe y Tetis. Al parecer ellas no favorecieron a sus hermanos en la titanomaquia, la lucha que dio el poder a los Olímpicos.

3. La castración de Urano

Gea, la Madre Tierra, descontenta de su fecundidad y de que Urano hubiera arrojado a sus hijos rebeldes al Tártaro para que no vieran la luz –los Hecantónquiros, Gigantes de cien manos, y los Cíclopes, Gigantes de un solo ojo– convenció a los Titanes para que castraran a su padre. El menor, Crono, se encargó de ello armado con una hoz que su madre le había dado, cortando los genitales de su padre y arrojándolos al mar. De algunas gotas de sangre salidas de la herida, que fueron a caer en la Tierra, nacieron las tres Erinias, las Furias romanas que vengan los crímenes de parricidio y perjurio (Alecto, Tisífona y Mégera). También de esta sangre surgieron las ninfas del fresno, las Melíades. Los Titanes liberaron a los Cíclopes del Tártaro y pusieron en manos de Crono la soberanía.

En la tradición de Diodoro Sículo, Urano aparece como el primer rey de los atlantes, un pueblo muy justo y piadoso que habitaba en las riberas del Océano. Urano fue el primero en iniciarlos en la vida civilizada y en la cultura, inventando el calendario basándose en los movimientos de los astros. Al morir se le divinizó y fue identificado paulatinamente con el propio cielo.

El mito de Urano ya es patriarcal y fue el aceptado oficialmente en el sistema religioso olímpico. Al parecer ganó su posición de *Padre Original* al ser identificado con Varuna, divinidad pastoral integrante de la triada masculina aria. El matrimonio de Urano con la Tierra recoge una primitiva invasión helénica del norte de Grecia. Apolodoro refiere que el Cielo y la Tierra se separaron en una batalla campal y después volvieron a unirse por amor, lo que también mencionan Eurípides y Apolonio de Rodas. Esta lucha se referiría al choque que provocó la invasión helénica entre los principios matriarcales y patriarcales.

Cuando Crono se sintió dueño del poder, desterró de nuevo a los Cíclopes y a los Hecatónquiros al Tártaro y tomó como esposa a su hermana Rea, gobernando en la Élide, como nos cuenta Hesíodo en la *Teogonía*. Esta versión de Hesíodo puede reflejar una alianza entre distintos pobladores prehelénicos de Grecia central y meridional, los cuales fomentaron el culto a los Titanes. La castración no es necesariamente metafórica: en África Oriental, según Graves, los guerreros gallas llevan una pequeña hoz al combate para castrar a los enemigos, semejanza entre los ritos religiosos africanos y de la Grecia primitiva que de ningún modo constituye un caso aislado.

4. El gobierno de Crono

Con el gobierno de Crono nace la segunda generación de dioses. Como Urano y Gea, el Cielo y la Tierra, depositarios de la sabiduría y del conocimiento del porvenir, le habían predicho que sería destronado por uno de sus hijos, Crono los iba devorando a medida que nacían. Así engendró y devoró a Hestia, Deméter, Hera, Plutón y Posidón. Ante tal situación Rea trató de evitar seguir viéndose privada de sus hijos y antes de nacer el último, Zeus, huyó a Creta y lo dio a luz en secreto. Luego envolvió una piedra en unos pañales y se la dio a su esposo, que no descubrió el engaño (fig. 2).

La diosa de la Tierra Gea, madre universal llamada por Hesíodo *la del amplio seno*, había engendrado a su esposo Urano para que la cubriera. Se representaba en la cerámica pintada como una mujer surgiendo de la superficie de la tierra. Por su parte, Urano, que según el pensamiento griego era un dios primordial sin forma humana equiparado al cielo, aparece esporádicamente en las artes en forma de bóveda celeste o techo de bronce, en ocasiones sujetado por el titán Atlas, y sólo adopta la apariencia de un hombre en las escenas de su mutilación (fig. 3).

Figura 2. *Rea engañando a Crono, Pelike de figuras rojas, 475-425 a.C. Nueva York, Museo Metropolitan.*

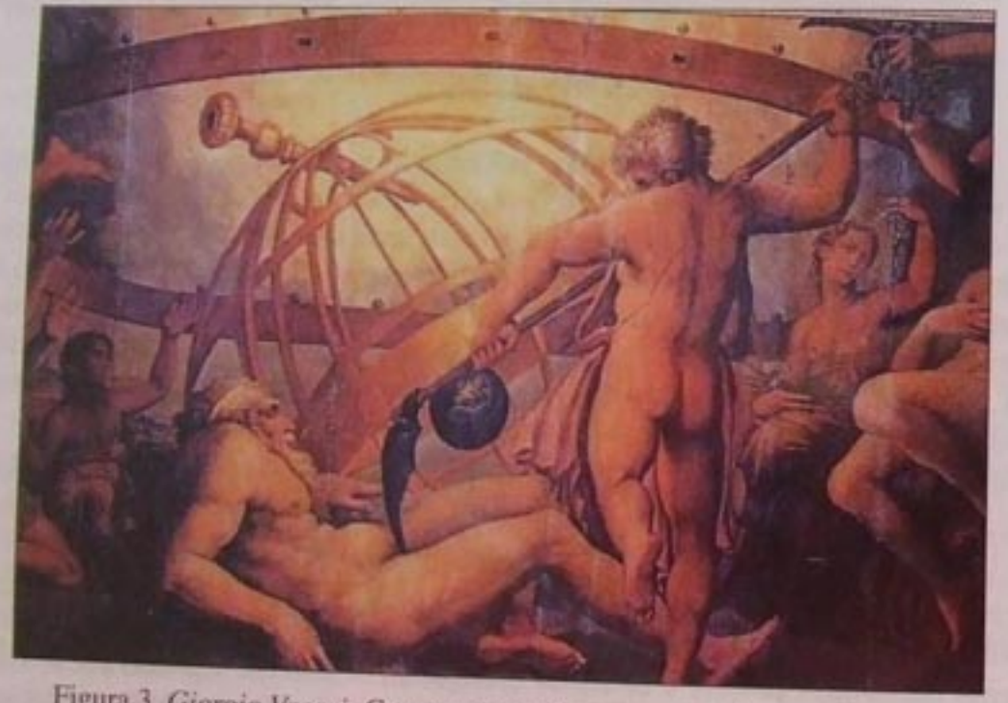

Figura 3. *Giorgio Vasari. Crono castrando a su padre Urano (detalle), 1564. Florencia, Palazzo Vecchio.*

Su hijo menor, Crono, el más joven de la primera generación de Titanes y señor supremo de la mítica edad de Oro tras derrocar a su padre, heredó de éste según Hesíodo una *mente retorcida*. Se identificó desde antiguo con el dios romano Saturno, asimilándose más adelante, debido a una confusión lingüística, con una segunda divinidad, Cronos, el Tiempo. Considerado como el dios de la agricultura y la legislación, es decir, de la prosperidad, la abundancia y el orden frente al caos, porta como atributos la guadaña o la hoz forjada por Gea para castrar a Urano y con la que segaría en adelante las cosechas. Su tipo iconográfico es el de un anciano barbado, que en ciertas representaciones cubre su cabeza con un manto o velo.

Los artistas de la Edad Moderna (Vasari, Rubens, Goya…) insistieron en su faceta más cruel, el rito antropófago que lleva a cabo intentando detener su profético destino de ser destronado a su vez por uno de sus vástagos (fig. 4). Su carácter sombrío se evidencia del mismo modo como alegoría del Tiempo que todo lo devora con su guadaña y, asociado a las artes funerarias, sólo rara vez es vencido por el Amor y la Esperanza (fig. 5). Crono/Saturno personifica también la melancolía en la doctrina de los temperamentos, habitualmente vinculada a la creación intelectual.

Figura 4. *Peter Paul Rubens, Saturno, 1636-39. Madrid, Museo del Prado.*

Figura 5. *Simon Vouet, El Tiempo vencido por el Amor, la Esperanza y la Belleza, 1627. Madrid, Museo del Prado.*

5. Zeus como poder supremo

Cuando Zeus creció con la ayuda de Metis, hija de Océano, hizo tomar a Crono una hierba con la que vomitó a los hijos que había devorado, los cuales, dirigidos por Zeus, se levantaron contra Crono y sus hermanos Titanes. La guerra duró diez años y, como le había predicho un oráculo de la Tierra, Zeus la ganó al aliarse con los seres que Crono había lanzado al Tártaro y con sus hermanos y hermanas rescatados después de devorarlos el padre: Deméter, Hades, Hera, Hestia y Posidón. En este lugar quedaron encadenados Crono y los Titanes, custodiados por los Hecatónquiros. El mayor de ellos, Atlas, fue condenado a sostener el cielo sobre sus hombros por apoyar a Crono. Tras vencer a los Titanes, Zeus y sus hermanos tuvieron que luchar con los Gigantes y con Tifón.

Los Gigantes son los hijos de Gea que nacieron, para vengar a los Titanes, de la sangre que manaba de la herida de Urano cuando le mutiló Crono. Son seres enormes, de fuerza descomunal y aspecto terrorífico, con espesa cabellera, barba hirsuta y con serpientes como piernas. Apenas nacidos ya amenazaron al cielo lanzándole árboles encendidos y rocas enormes. Los dioses Olímpicos se dispusieron a la lucha, especialmente Zeus y Atenea, junto con Heracles, necesario como mortal para acabar con ellos. También les ayudaron Dioniso y los Sátiros, Hera y otros dioses. Los Gigantes son seres de origen divino, pero mortales, pudiéndoles destruir tan sólo la acción conjunta de un dios y un humano. Para evitar su defunción existía una hierba mágica capaz de sustraerlos a las heridas de los mortales, que Zeus recogió antes de que nadie

Figura 6. *Hidria ateniense, Lucha entre Zeus y Tifón, h. 550 a.C. Nueva York, Museo Metropolitan.*

se apoderara de ella, de manera que fueron vencidos por los rayos de Zeus y sus flechas. A Encédalo, uno de ellos, cuando logra huir Atenea le lanzó encima la isla de Sicilia.

Después de vencer a Titanes y Gigantes hubieron de vencer a Tifón, el menor de los hijos de Gea (fig. 6). Éste era un ser intermedio entre hombre y fiera, mayor que todas las montañas, que a menudo tocaba el cielo con la cabeza. Tenía el cuerpo alado y despedía llamas de los ojos, superando a todos los hijos anteriores de Gea en estatura y fuerza. Cuando los olímpicos vieron que atacaba el cielo huyeron al desierto de Egipto y se ocultaron, adoptando formas de animales. Tan sólo Atenea y Zeus resistieron al monstruo. Zeus lo fulminó de lejos y lo abatió luego con su sable de acero, pero Tifón se recuperó y logró cortarle los tendones de los brazos y piernas, dejándole indefenso encerrado en una caverna, la gruta Coricia. Hermes y Pan robaron al gigante los tendones y volvieron a colocarlos en el cuerpo del dios, de manera que Zeus recuperó la fuerza y se puso a lanzar rayos contra el monstruo mientras huía aplastándolo finalmente con el monte Etna. Por esta razón las llamas que salen del Etna se decía que eran las que vomitaba Tifón, o bien los rayos con que Zeus lo aniquiló.

Zeus y sus hermanos comenzaron después a luchar entre sí por el poder. Los dioses de género masculino decidieron repartirse el mundo: Zeus sería el rey de todos los dioses del Olimpo y dios del cielo, Posidón el de los mares y Hades de los infiernos. El Olimpo, el monte más alto de Grecia, sería la residencia de los dioses. De las diosas femeninas Hera se convirtió en la esposa de Zeus y diosa protectora del matrimonio, Deméter de la agricultura y Hestia del fuego y del hogar. El origen de los restantes dioses olímpicos es diverso: Atenea nace de la cabeza de Zeus directamente, Afrodita procede de la espuma del mar, Hefesto y Ares son hijos de Zeus y Hera. Apolo y Ártemis pertenecen ya a la segunda generación de los olímpicos, siendo hijos de Zeus y Leto.

La *Titatomaquia* es la lucha emprendida por Zeus, ayudado por sus hermanos los Cíclopes y los Hecatónquiros, para derrocar a su padre Crono y a los Titanes e imponer el gobierno de la tercera generación de dioses, denominada *Olímpica*. Narrada por Hesíodo en la *Teogonía*, su plasmación en las artes de la Antigüedad es sin embargo anecdótica y, aunque a partir de la Edad Moderna aumentan sus representaciones, suelen confundirse con la batalla contra los Gigantes (fig. 7). Los Cíclopes, en agradecimiento por haber sido liberados del Tártaro, regalaron a los dioses las armas con las que lucharán y que se convertirán en sus atributos: a Zeus los rayos y los truenos, a Plutón el yelmo y a Posidón el tridente.

La *Gigantomaquia* simboliza en la cultura griega el triunfo de la civilización y el orden natural sobre la brutalidad, la ignorancia y el caos, por lo que será muy frecuente el tratamiento del tema en las artes helénicas. El motivo de la conmo-

Figura 7. *Cornelis van Haarlem, Titanomaquia, h. 1588. Dinamarca, Galería Nacional.*

ción cósmica que sacudió el principio de los tiempos aparecerá repetido cientos de veces en la cerámica, si bien serán los templos los que constituyan el marco de representación más adecuado al recordar, por un lado, la supremacía de los dioses en su lugar de culto y, por razones meramente plásticas, al adaptarse las formas de serpiente de las piernas esculpidas de los gigantes a los ángulos de los frontispicios. El tema aparece reproducido en el lado norte del friso del Tesoro de los Sifnios en Delfos (h. 525 a.C.) y en las metopas del lado este del Partenón (h. 445 a.C.), adquiriendo toda su monumentalidad en el largo friso del podio del famoso altar de Zeus y Atenea en Pérgamo, hoy en Berlín (h.166-156 a.C.).

La colosal Gigantomaquia helenística de Pérgamo relata la batalla liderada por Zeus para establecer el orden patriarcal y poner fin a la barbarie. Los Gigantes, desnudos, alados y con colas de reptil, blanden armas, árboles y rocas, aunque evidencian en sus rostros el sufrimiento de la derrota en contraste con la contención de los dioses, prueba de su superioridad. Heracles ocupa el centro del lado este del friso, en reconocimiento al papel fundamental que desempeñó en la batalla y, a su lado, la Tierra, Gea, implora piedad para sus hijos a Atenea, representada con casco y escudo sujetando al gigante Alcioneo por la cabellera (fig. 8). En la época moderna el tema se ha dotado con frecuencia de un mensaje político, normalmente el castigo ejercido por un soberano contra la soberbia manifies-

Figura 8. *Altar de Pérgamo, Grupo de Atenea. Detalle del friso este, h. 166-156 a.C. Berlín, Museo de Pérgamo.*

ta. El Palacio del Té de Mantua ofrece el ejemplo más impactante en el fresco concebido por Giulio Romano como alegoría de la hegemonía de Carlos v sobre los herejes y príncipes enemigos, que caen, como los ángeles rebeldes, fulminados y aplastados entre columnas y piedras (fig. 9).

Figura 9. *Giulio Romano y taller, La Caída de los Gigantes, 1532-35. Mantua, Palacio de Té.*

6. Nacimiento de Atenea

Sobre el nacimiento de Atenea hay una gran diversidad de tradiciones, incluso la de que su padre fue Posidón, o bien un gigante cabra alado, el rey Itono, entre otras. Según Hesíodo, procede de Zeus y la titánide Metis. Ésta trató de huir de Zeus, que la deseaba, adoptando diversas formas, si bien no consiguió escapar y concibió a Atenea. Un oráculo dijo que sería una niña y que si Metis volvía a concebir sería un hijo destinado a destronar a Zeus, como él había hecho con su pare Crono. Así que Zeus se tragó a Metis. Zeus decía que ella le aconsejaba dentro del vientre. En el momento previsto para el parto, Zeus sintió un terrible dolor de cabeza que le hizo gritar desesperadamente. Hermes adivinó la causa y convenció a Hefesto para que abriera el cráneo de Zeus. Atenea salió totalmente armada y dando un fuerte grito. Se ha interpretado el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus como un intento de adjudicar la sabiduría a lo patriarcal, considerándola una prerrogativa masculina.

Las representaciones de Atenea, ya adulta, surgiendo armada de la cabeza de su padre Zeus, son muy abundantes en la cerámica griega desde el siglo VII a.C., desapareciendo paulatinamente en las artes posteriores (fig. 10).

Figura 10. *Píxide del Pintor C, Nacimiento de Atenea (detalle central), h. 560 a.C. París, Museo del Louvre.*

7. Nacimiento de Afrodita

Afrodita, diosa del deseo, surgió de la espuma del mar y montada sobre una concha marina acudió a varios lugares hasta que eligió su residencia en Pafos, Chipre, su principal lugar de culto. Allí donde pisaba crecían hierbas y flores. También se decía que había nacido de la espuma del mar que rodeaba los genitales de Urano cuando Crono los arrojó al mar. Igualmente se habla de Zeus como su padre y de Dione, hija del Océano y Tetis o de Aire y Tierra, como su madre.

Afrodita, una de las doce grandes divinidades del Olimpo, nació adulta como Atenea. Plinio el Viejo menciona en su *Historia Natural* la mítica tabla desaparecida de la *Venus Anadyomene* (*saliendo del mar*) pintada por Apeles, en la que utiliza como modelo a Campaspe, la concubina de Alejandro Magno, obra en la que supuestamente se basó un fresco pompeyano (fig. 11). El relato de Hesíodo

Figura 11. *Fresco con El Nacimiento de Venus, s. I a.C. Casa de Venus, Pompeya.*

habría inspirado también el relieve del Trono Ludovisi, en el que Afrodita surge de las aguas asistida por las Horas, que cubren su desnudez (fig. 12). La iconografía más habitual del nacimiento de la diosa la representa desnuda, reclinada o de pie sobre una concha, surgiendo de la espuma del mar amparada por criaturas marinas como tritones o náyades. Botticelli recuperó la iconografía de Afrodita desnuda, interrumpida durante la Edad Media, pero interpretó el mito desde la visión neoplatónica de la Florencia del *Quattrocento*, asociando a la diosa con la Humanitas, la armonía y el conocimiento enmarcados entre los tres elementos, el agua, la tierra y el aire (fig. 13). La Venus *Púdica* arriba a las costas de Chipre, Citera o Pafos impulsada por el soplo de Céfiro y Cloris. En tierra aguarda una Hora para cubrirla con un manto de flores. Tras las versiones barrocas de Rubens

y Boucher, los pintores académicos franceses (Ingres, Amaury Duval, Cabanel, Bouguereau) retomaron el tema del nacimiento de la diosa como excusa para el desnudo femenino y el ejercicio del dibujo.

Figura 12. *El Nacimiento de Afrodita, relieve central del Trono Ludovisi, h. 460 a.C. Roma, Palacio Altemps.*

Figura 13. *Sandro Botticelli. El Nacimiento de Venus, h. 1484. Florencia, Galería de los Ufizzi.*

8. Nacimiento de Apolo y Ártemis, Hermes y Dioniso

Zeus se unió a numerosas ninfas descendientes de Titanes o de dioses y después de la creación del hombre con mujeres. Así, cuatro de las grandes divinidades olímpicas fueron engendradas fuera del matrimonio: Apolo y Ártemis, Hermes y Dioniso. Hesíodo nos dice que los dioses gemelos son hijos de Zeus y Leto, hija a su vez de los titanes Ceo y Febe. La celosa Hera envió a la serpiente Pitón para que persiguiera a Leto y no le permitiera dar a luz en ningún lugar en que brillase el sol. En las alas del Viento Sur, Leto llegó a Ortigia, cerca de Delos, donde nació Ártemis. Ésta, recién nacida, ayudó a su madre a cruzar a Delos, lugar en el que nació Apolo, tras nueve días de parto, entre un olivo y una palmera. Delos había sido una isla flotante, pero desde entonces quedó firmemente anclada en el mar, no pudiendo nadie nacer ni morir en ella.

Antes que a Apolo y Ártemis, Zeus había engendrado a Hermes. Su madre fue Maya, hija de Atlante. Era una ninfa del monte Cileno, al sur de Arcadia, donde Zeus se unió a ella. El mismo día de su nacimiento Hermes demostró una precocidad prodigiosa escapando de la cuna a Tesalia, donde su hermano Apolo guardaba entonces los rebaños de Admeto.

Entre los hijos de Zeus con una mujer destaca Dioniso. Zeus, disfrazado de mortal, mantenía una relación con Sémele, hija del rey Cadmo de Tebas. Hera, celosa, se disfrazó de anciana y convenció a Sémele, ya en su sexto mes de embarazo, de que pidiera a su misterioso amante que se presentara en su verdadera forma. Cuando Zeus se negó a complacerla, ella le rechazó. Enfurecido, se manifestó como un rayo y la consumió. Zeus salvó al feto cosiéndoselo dentro de su muslo para que se completara la gestación, por lo que se llamó a Dioniso *el dos veces nacido*. Éste fue confiado a Hermes cuando nació y él encargó su crianza al rey de Orcámenos, Atamante, y a su esposa, Ino, vistiéndolo de niña para poder escapar de Hera. Pero ésta se dio cuenta y, en venganza, volvió loca a Ino. Zeus tuvo que llevarse al niño a Nisa para que lo cuidaran las ninfas, transformándolo, además, en cabrito (fig. 14).

Figura 14. *Crátera con El nacimiento de Dionisio, 405-385 a.C. Taranto, Museo Arqueológico.*

9. Las edades de Oro, Plata, Bronce e Hierro

En la tradición órfica Crono aparecía liberado de sus cadenas, reconciliado con Zeus y habitando en las islas de los Bienaventurados. Esto se relaciona con las leyendas de la Edad de Oro. Hesíodo nos cuenta un mito vinculado con las diferentes razas que se sucedieron desde los primeros tiempos de la humanidad: al principio hubo una raza de oro, cuando Crono reinaba en el Cielo. Los hombres vivían como dioses, libres de penalidades y de miseria, sin conocer la vejez. Eternamente jóvenes, cuando llegaba la hora de morir se sumían en un plácido sueño, después de una vida libre de trabajo, porque la tierra les daba sus frutos en abundancia. Con el reinado de Zeus esta raza desapareció de la tierra, pero quedaron como genios benéficos guardianes de los mortales. Esta es la primera forma del mito de la Edad de Oro.

Después llegó la Edad de Plata, la de los hombres comedores de pan, creados también por obra de la divinidad. Los varones estaban sometidos a sus madres y nunca les desobedecían, aunque llegaran a los cien años. Eran ignorantes y belicosos, pero no se hacían la guerra entre ellos. Zeus los destruyó a todos.

Posteriormente aparecieron los hombres de la Edad de Bronce, que caían de los árboles como frutos y poseían armas de este metal. Comían carne, pero también pan, y amaban la guerra. Eran insolentes y despiadados. La Muerte Negra se los llevó a todos. A éstos les sucedió una segunda raza de hombres de bronce, más nobles y generosos que los anteriores, que eran hijos de dioses y mujeres mortales. Los hombres pertenecientes a esta segunda generación de bronce lucharon en el asedio de Tebas, en la expedición de los argonautas y en la guerra de Troya. Convertidos en héroes habitaban los Campos Elíseos.

Y la cuarta Edad es la de Hierro, la de los hombres contemporáneos, a los que Hesíodo, en *Los Trabajos y los Días*, veía como indignos descendientes de la segunda generación de la Edad de Bronce. Éstos eran degenerados, crueles, injustos y lujuriosos.

La *Teogonía* de Hesíodo es la versión más antigua y completa de una cosmogonía griega. Parece un mito filosófico que, después de referirse a los principios de la Oscuridad y el Caos, la Noche y el Érebo, el Día, y el Éter, enumera como hijos de éstos una serie de abstracciones, a las que sin embargo añade las Nereidas, los Titanes y los Gigantes.

Hesíodo se interesa sobre todo por la teogonía, siendo la cosmogonía sólo un escenario para situar a sus generaciones de dioses. No nos dice cómo surge el Caos, que para él sería *hueco o vacío*, en definitiva la no materia, ni si había algo antes. Tras el Caos nace Tártaro, que existe entre la Tierra y el Mundo Subterráneo, al que se supone de iguales dimensiones que el Caos, es decir, el hueco que hay entre la Tierra y el Cielo, Urano. Por lo tanto, en la cosmogonía de Hesíodo hay una organización horizontal del espacio, el Cielo arriba como un espacio sólido, la Tierra en medio, sede de mortales e inmortales, y el Mundo Subterráneo, reino de los muertos. A estos tres espacios los separan dos grandes huecos, el Caos, entre Cielo y Tierra, y Tártaro, entre la Tierra y los Infiernos. La mención de Eros se explicaría porque la primera fase de la cosmogonía es una especie de movimiento automático. Eros es la garantía de que más adelante sea posible la aparición de nuevos seres como resultado de uniones sexuales y de la reproducción.

10. La creación del ser humano

En una primera versión, el hombre nació de la tierra como si fuera grano. Los hombres vivían en armonía con los dioses, en la Edad de Oro, hasta que surgió la rivalidad. Prometeo, hijo del titán Jápeto, pretendió engañar a Zeus, pero éste descubrió el engaño y castigó a los hombres con todo tipo de sufrimientos. Prometeo quiso compensar a los hombres trayéndoles el fuego, lo que provocó de nuevo la ira de Zeus, quien lo encadenó a una roca del Cáucaso. Cada día un águila le devoraba las entrañas que volvían a crecerle seguidamente.

Según una segunda tradición, no hubo hombres mortales hasta que no los formó Prometeo con arcilla y agua, a semejanza de los dioses, y, con el consentimiento de Atenea, luego les infundió vida con su aliento.

En lo relativo a la creación del hombre también la versión talmúdica de la creación habla de que el arcángel Miguel modela a Adán con polvo, como Prometeo, y Jehová le insufla vida y le entrega a Eva. Como Eva, Pandora trae la desgracia a la humanidad: en Hesíodo aparece creada por Hefesto y Atenea, con ayuda de todos los dioses y por orden de Zeus. Todos ellos le confirieron cualidades apreciables, como la belleza y la gracia, pero Hermes puso en su corazón la mentira y el engaño. La curiosidad por saber qué contenía el cofre cerrado, en el que estaban ocultos todos los males, la llevó a abrir la tapa, de manera que todos ellos se escaparon y afectaron al género humano.

Entre los descendientes de Pandora y Prometeo están Deucalión y su esposa Pirra. Cuando Zeus quiso destruir a los hombres de la Edad de Bronce por su maldad decidió enviar un diluvio para arrasarlos, considerando que solamente Deucalión y su esposa merecían salvarse. Éstos, aconsejados por Prometeo, construyeron un arca con la que flotaron sobre las aguas durante nueve días y nueve noches hasta llegar a las montañas de Tesalia. Al pedir Zeus a Deucalión que le solicitara un deseo, éste le rogó tener compañeros, para lo cual el dios le ordenó a él y a su mujer lanzar los huesos de sus madres por encima del hombro, ante el espanto de Pirra por tan impía acción. Sin embar-

go Deucalión comprendió que Zeus se refería a piedras, los huesos de la Madre Tierra, comenzando a lanzarlas tras él. De las que arrojó éste nacieron los hombres y de las de su esposa las mujeres, tras lo cual vivieron juntos largo tiempo y procrearon hijos que constituyeron los ancestros de las distintas ramas de la raza helénica.

Prometeo, que había apoyado a Zeus en la Titanomaquia, se rebeló contra el dios supremo al considerarle en exceso cruel con los humanos, a los que aportó el titán en contrapartida la inteligencia y el fuego, que robó para ellos del carro de Helios o de la forja de Hefesto, según las versiones. El castigo de Zeus fue doble. Envió a los hombres la primera mujer, Pandora, y encadenó a Prometeo a una roca, donde padeció terribles sufrimientos hasta su liberación por Heracles. Las artes figurativas de la Antigüedad representaron con insistencia el motivo de Prometeo encadenado y liberado, que aparece en algunos sarcófagos romanos modelando con arcilla e insuflando un alma a los hombres, según el relato de Ovidio. Menos habitual es el episodio del robo del fuego o de las ofensas a Zeus. De igual manera predominará en la Edad Moderna la imagen del castigo que padece el redentor de la humanidad, prefiguración de Cristo en la cruz. Entre las visiones más impactantes predominan las de Tiziano, Rubens y Ribera, quienes plasmaron al titán sometido a la tortura del águila que cada noche devora su hígado en el Caúcaso, volviendo a regenerarse por su condición de inmortal (fig. 15). El siglo XIX convirtió el mito en un símbolo de la creatividad y el conocimiento que no se someten a autoridad alguna y luchan por su libertad, imagen que pervive hasta hoy.

Figura 15. *José de Ribera. Prometeo, h. 1630. Colección particular.*

Pandora, primera mujer de la mitología griega, fue, según Hesíodo, modelada en arcilla por Hefesto, como un bello *mal funesto* en respuesta al deseo de venganza de Zeus contra la osadía de Prometeo de querer dotar a los hombres del fuego divino. Epimeteo, hermano del titán benefactor encadenado, la tomó por esposa para aplacar la ira del dios supremo. Pero no pudo impedir que ésta abriera la vasija contenedora de todos los males que infectaron la humanidad, quedando sólo dentro la esperanza. La iconografía de Pandora, infrecuente en la Antigüedad, se limita a algunas cerámicas del siglo V a.C. que reproducen su creación y concesión de los dones divinos. Desde el arte paleocristiano se convirtió en el símil pagano de Eva, consideradas ambas responsables de la caída del hombre por su malicia y curiosidad (fig. 16). Sus representaciones,

Figura 16. *Jean Cousin el Viejo. Eva Prima Pandora, h. 1550. París, Museo del Louvre.*

Figura 17. *Rubens. Deucalión y Pirra, h. 1636. Madrid, Museo del Prado.*

minoritarias hasta el Neoclasicismo, atrajeron especialmente a los pintores ingleses, que enfatizaron su belleza seductora causante de desgracias.

Del relato de Deucalión y su esposa Pirra, recogido por Apolodoro y Ovidio, no se conocen apenas reproducciones en la Antigüedad, retomándose su iconografía en el arte del Renacimiento de forma muy puntual y no teniendo efecto posterior el paralelismo del relato mítico con el diluvio de Noé (fig. 17).

Tema 3

GENEALOGÍA DIVINA

Cruz Martínez de la Torre
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Dioses Olímpicos.
   - 1.1. Zeus.
   - 1.2. Hera.
   - 1.3. Atenea.
   - 1.4. Posidón.
   - 1.5. Hades.
   - 1.6. Ares.
   - 1.7. Deméter.
   - 1.8. Apolo.
   - 1.9. Ártemis.
   - 1.10. Afrodita.
   - 1.11. Hermes.
   - 1.12. Hefesto.
   - 1.13. Dioniso.
2. Divinidades menores.
   - 2.1. Las Musas.
   - 2.2. Las Gracias.
   - 2.3. Las Horas.
   - 2.4. Divinidades celestes secundarias.
   - 2.5. Los planetas.
   - 2.6. Los vientos.
   - 2.7. Divinidades de las aguas.
     - 2.7.1. Divinidades de las aguas marinas.
     - 2.7.2. Divinidades de las aguas dulces.
   - 2.8. Divinidades de la tierra.

INTRODUCCIÓN

Los mitos griegos referidos a los dioses se encuentran entre los antiguos relatos que más influencia han tenido en la humanidad por su extraordinaria diversidad, profundidad y riqueza. Los griegos dotaron a sus dioses de *lo sobrenatural* y de un aspecto totalmente humano, aunque superaban a los hombres en belleza, fuerza y elegancia. Todo lo que ellos deseaban para sí en grado sumo y para siempre lo atribuyeron a sus dioses. Por ello nunca perderían su juventud, su belleza, ni su fuerza. Sin embargo, también eran antropomórficos en sus pasiones, defectos y virtudes, que se aceptaban por parte de los hombres con perfecta naturalidad, si bien en algunas ocasiones se trasluce un asomo de crítica a sus excesos por parte de algunas fuentes. A través de sacrificios, oraciones o conjuros, los humanos les implicaban en sus actividades de la vida cotidiana y de sus acontecimientos más importantes.

Para acercarnos al conocimiento de los dioses olímpicos una de las fuentes fundamentales es Hesíodo, quien nos presenta en su *Teogonía* un árbol genealógico de las divinidades, si bien a veces rompe su discurso explicando un mito relacionado con la religión y las ceremonias asociadas con ella. Tanto los rituales como las formas de presentar los mitógrafos a las divinidades olímpicas variaron de un lugar a otro y a lo largo de los diferentes periodos históricos. Dado el carácter plural de la cultura griega es frecuente hallar diversas versiones de los mismos, en muchas ocasiones contradictorias entre sí, lo que conviene tener siempre presenta a la hora de acercarnos a su estudio. Las aquí narradas son las versiones más difundidas de cada mito y las que mayor difusión tuvieron en las artes.

1. Dioses Olímpicos

1.1. *Zeus*

Es el más poderoso del Panteón griego, el *Padre de los dioses y de los hombres*. Se trata de una divinidad de origen indoeuropeo, dios de la luz, del cielo y de los fenómenos atmosféricos como el rayo, el relámpago, el trueno y *el que amontona las nubes*. Como dios padre protege la casa y la familia, es garante y purificador del matrimonio, guardián del orden social y defensor del derecho. Dirige el universo y las relaciones entre hombres y dioses, desempeñando el papel de árbitro y castigándolos cuando le parece oportuno.

Ya hemos visto en el tema dos cómo su madre, Rea, lo salvó de ser devorado por Crono y él a su vez logró rescatar a sus hermanos. Zeus tomó por esposa a su hermana Hera y de su unión nacieron Ares, Ilitía, Hebe y Hefesto.

Zeus tuvo fuera del matrimonio numerosísimas relaciones amorosas con otras divinidades y con mortales, lo cual despertaba la ira y el rencor de Hera, que perseguía a las amantes de su esposo y a sus hijos. Para lograr sus fines amorosos este dios no duda en trasformar su apariencia, adoptando la forma de cisne para seducir a Leda, o la de toro para arrebatar a Europa. También amó a algunos jóvenes, como Ganímedes, al que raptó transformado en águila y al que trasladó para vivir en el Olimpo como copero de los dioses (fig. 1). Pese a su comportamiento manifiestamente infiel, Hera no se atrevía a oponerse a él abiertamente, de tal forma que sus relaciones son un claro reflejo de las existentes en la época doria en la que las mujeres habían sido privadas de todos sus poderes y eran consideradas simples posesiones.

Figura 1. *Rembrandt, El Rapto de Ganímedes, 1635. Dresde, Pinacoteca.*

La mayoría de las grandes familias mitológicas tenían a Zeus como antepasado. Muchos de sus hijos engendrados con una mujer mortal fueron héroes epónimos o fundadores de ciudades. Las casas reales trataban de glorificar sus orígenes remontándolos a él. En otras ocasiones estas uniones de Zeus tenían un objetivo providencial, como engendrar a un héroe capaz de librar al mundo de monstruos.

El dios supremo de la mitología griega, el Júpiter de los romanos, aparece en las representaciones más antiguas del santuario de Olimpia en su categoría de potencia celeste empuñando su rayo contra sus adversarios, ya sean los Gigantes o el monstruo alado Tifón, hijo menor de Gea y Tártaro. Con igual significado numerosas estatuas le muestran como un guerrero barbado que avanza desnudo blandiendo la lanza o el rayo, como el colosal Zeus de bronce encontrado en el cabo Artemisio, interpretado por algunos estudiosos como un Posidón (fig.2). Su segundo tipo iconográfico más repetido desde la Antigüedad es el de Zeus

Figura 2. *Zeus o Posidón del cabo Artemisio, s.V a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 3. *Dibujo de la reconstrucción de la estatua criselefantina de Zeus realizada por Fidias para el Templo de Zeus en Olimpia.*

tonante en majestad, entronizado con su cetro, como garante de la justicia y el orden. La obra más famosa fue sin duda la monumental estatua criselefantina tallada por Fidias (h. 450 a.C.), una de las Siete Maravillas del Mundo, que albergaba el Templo de Zeus Olímpico (fig. 3). Sólo conocida por monedas, mediocres réplicas y la descripción de Pausanias, representaba al rey de los dioses con el torso desnudo y el manto sobre las piernas, sentado en su trono y sosteniendo en una mano el cetro coronado con un águila y una *Niké*, o victoria alada, en la otra. El pintor neoclásico Ingres rescatará esta iconografía en el siglo XIX (Fig. 35).

Recordemos que Rea, la madre de Zeus, había dado a luz en secreto en Creta para salvar a su hijo del rito antropófago llevado a cabo por el cruel Crono. Dejó al niño en el monte Ida, al cuidado de unas ninfas y genios, donde según la tradición será alimentado por la cabra Amaltea, con cuya piel fabricará más tarde su escudo el dios. Ya adulto y tras hacerse con el poder supremo, encontramos a Zeus en el tema anterior engendrando él mismo a dos de sus hijos, siendo asistido por Hefesto en el nacimiento de Atenea, surgida armada de su cabeza (cf. tema 2, fig. 10), o extrayendo a Dioniso de su muslo (cf. tema 2, fig. 14).

Pero son sin duda sus incontables aventuras amorosas las que más han despertado la imaginación de los artistas, especialmente a partir del Renacimiento. Entre sus numerosas relaciones con mortales y ninfas, seducidas por la apariencia engañosa del dios que adopta para la conquista formas animales o naturales, destacan sus amores con Leda, mantenidos bajo la apariencia de un cisne (fig. 4), o con la bella Europa, cuyo violento rapto por un Zeus convertido en toro pintó magistralmente Tiziano (tema 5, fig. 27). Dentro de la misma serie de las *Poesías*, inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio, ejecutadas por el artista veneciano para Felipe II a mediados del siglo XVI, se encuentra la famosa *Dánae*. Recostada sobre su lecho, aguarda ser fecundada por Zeus en forma de lluvia dorada, fruto de cuya unión nacerá el héroe Perseo (tema 5, fig. 16). Del erótico mito de Dánae se harán eco a lo largo de la historia del arte Rembrandt, Boucher y Klimt. El poderoso Zeus se metamorfoseará de nuevo en fenómeno atmosférico para envolver como una nube a la doncella Ío contra la que dirigirá en consecuencia su cólera la ultrajada esposa Hera (fig. 5).

Figura 4. *Paul Cézanne, Leda y el Cisne, 1880-82. Filadelfia, Fundación Barnes.*

Figura 5. *Correggio, Júpiter e Ío, h. 1530. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

1.2. *Hera*

Es la más poderosa de las diosas olímpicas. Como hija mayor de Crono y Rea pertenecía a la segunda generación divina. En cierta ocasión Zeus había tomado la apariencia de un cuclillo para seducirla y se había unido a ella cuando ésta lo colocó en su regazo para preservarlo de la lluvia. En Grecia se celebraban sus bodas y se adornaba su estatua, a la que vestían como a una joven

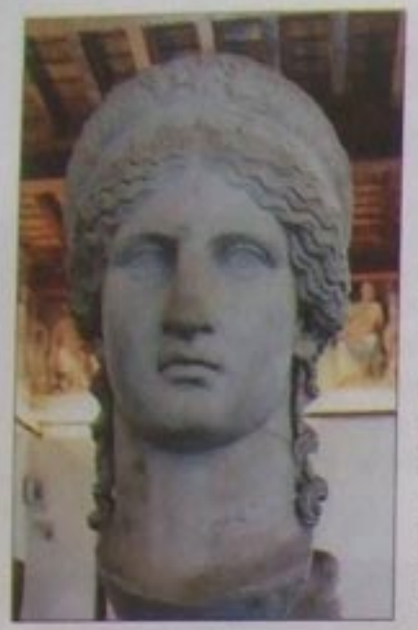

Figura 6. *Hera Ludovisi, h. 40 a.C. Roma, Palacio Altemps.*

desposada, llevándola en procesión por la ciudad hasta un santuario donde se hallaba preparado su lecho nupcial.

Hera es la reina y señora del Olimpo, si bien sufre las innumerables infidelidades de su esposo. Es la protectora de las mujeres casadas y era adorada como divinidad femenina de la fecundidad, protectora de la maternidad y del matrimonio. En Argos, Creta, Platea y Samos se le consagraban los rituales del matrimonio sagrado. Puede considerarse, además, como una antigua diosa madre prehelénica, siendo también una divinidad arcaica de la luz, como sugiere el epíteto homérico *la de níveos brazos*. En Esparta se la adoró como la Luna, convirtiéndola los argivos en protectora de su ciudad.

Figura 7. *Jacopo Amigoni. Juno recibiendo la cabeza de Argos, 1730-32. Hertfordshire, Moor Park.*

La diosa Hera, reina del Olimpo, esposa y hermana mayor de Zeus, la Juno latina que será venerada en Roma junto a Júpiter y Minerva como la *Tríada Capitolina*, se representa habitualmente como una majestuosa matrona con cetro que porta corona cilíndrica o diadema sobre su cabeza, en ocasiones velada (fig. 6). Sus otros atributos, que varían según las épocas, son el cuclillo, la granada (símbolo de fertilidad y muerte), el león, la vaca y el pavo real que suele tirar de su carro. El cuclillo, recuerdo iconográfico del cortejo de Zeus, será sustituido en el arte del Renacimiento por el pavo real. La celosa Hera había encargado a Argos, el gigante de cien ojos, que vigilara a Ío, la ninfa que Zeus había convertido en ternera blanca con el fin engañar a su esposa. El dios supremo envió a Hermes para que durmiera al guardián con el sonido de su flauta y, tras darle muerte, liberar a Ío. De esta manera, con el deseo de honrar la memoria de su fiel sirviente, Hera adornó las plumas de los pavos reales con los ojos de Argos (fig. 7). Entonces atormentó a Ío, que atravesó el mar Jónico en su huida, dándole su nombre.

Sin embargo, es más habitual que Hera aparezca en las representaciones de las infidelidades de Zeus como observadora lejana que como artífice de la venganza posterior contra las ninfas y mortales que yacen con su esposo. Dirigió su cólera contra Leto impidiendo que diera a luz a los gemelos Apolo y Ártemis, convenció a esta última para que diera caza a Calisto, convertida en osa, y provocó indirectamente la muerte de Sémele, entre otras muchas venganzas. Su cólera alcanzó también a los hijos habidos de las infidelidades, como Heracles. Son infrecuentes las imágenes de su matrimonio sagrado o *hierogamia* con Zeus, que aparece en el templo dedicado a la diosa en Selinonte (fig. 8) y será ilustrado en el Barroco por Aníbal Carracci. Participa igualmente como contrincante en el Juicio de Paris y, tras su derrota, como consecuente detractora de los troyanos en la guerra, siendo vista por los pintores venecianos del siglo XVI como una alegoría de la Prosperidad.

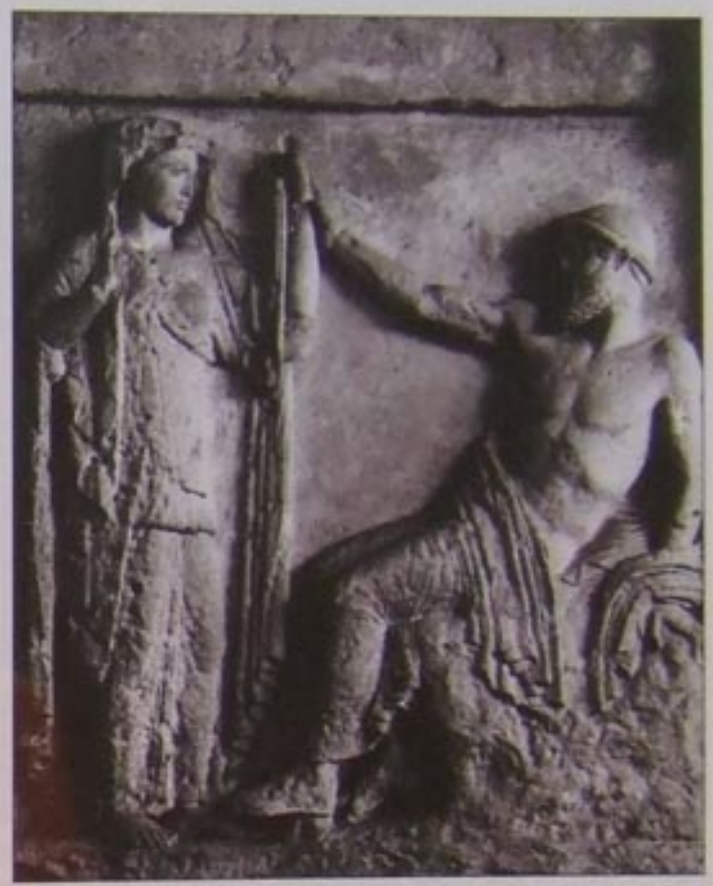

Figura 8. *Matrimonio de Zeus y Hera, s. V a.C. Metopa del Heraion de Selinonte. Palermo, Museo Arqueológico Regional.*

1.3. *Atenea*

Es una de las diosas principales del Panteón, siendo también hija de Zeus. Diosa guerrera, completamente armada ya en su nacimiento, llevaba un casco

con grifos, símbolo de su poder, una lanza en la mano derecha, la égida protegiendo su pecho y un escudo con la cabeza de la Gorgona, que le había ofrecido Perseo y que convertía en piedra a quien lo miraba. Con Zeus luchó contra los Gigantes y en la guerra de Troya ayudó a los griegos, ofendida porque el troyano Paris eligió a Afrodita como la diosa más bella. En dicha contienda ayudó sobre todo a sus favoritos Aquiles, Odiseo, Diomedes y Menelao. Ella fue la inspiradora del caballo de madera con el que al final lograron los griegos introducirse en Troya y destruir la ciudad.

Además de guerrera, es la diosa de la sabiduría y la razón. Como diosa de las artes manuales protege a hilanderas, bordadoras, tejedoras y otras artesanas. Así, se había dedicado también a las artes de la paz, introduciendo en el Ática el olivo. En el frontón occidental del Partenón se ilustra cómo rivalizó con Posidón para que se le reconociese como diosa de la ciudad y le venció, haciendo que brotase un olivo en la Acrópolis. Los doce dioses lo prefirieron a la fuente de agua salada que hizo surgir Posidón en el lugar. Tras esta victoria Atenea tendría su templo en la ciudadela, el Partenón, lo mismo que ocurría en muchas otras ciudades, como Esparta o Argos. Es la diosa virgen, *parthenos*. También se la conoce bajo la advocación de Atenea *Higiea*, protectora de la salud, purificando el aire y cuidando de que los jóvenes crezcan sanos y fuertes.

Respecto a su relación con Aracne, la joven que como tejedora consumada se mostraba orgullosa de sus habilidades y se vanagloriaba de no poder ser superada ni tan siquiera por la propia diosa, el mito dice que cuando le presentaron a Atenea una obra de Aracne trató en vano de encontrarle fallos, destruyendo la tela en una explosión de ira. Posteriormente Aracne fue convertida en araña, condenada a tejer sin fin, siendo ésta la única ocasión en que la diosa se muestra realmente celosa.

La diosa Atenea, cuyo nombre se acompaña de numerosos epítetos (*Palas, Tritogenia*,...) nacida armada y adulta de la cabeza de Zeus, es la hija favorita del dios supremo, convirtiéndose más tarde en la Minerva latina. A diferencia de Ares, que simboliza la guerra primitiva y salvaje, Atenea encarna la defensa de la ciudad. Su iconografía quedó establecida en el siglo v a.C. en tres estatuas esculpidas por Fidias para la Acrópolis ateniense, que sólo conocemos por copias: la colosal estatua criselefantina, labrada en oro y marfil, de *Atenea Parthenos* (virgen), que porta una *Niké* en la mano (fig. 9), la estatua de bronce de *Atenea Promachos*, en actitud de combate y la *Palas Lemnia*, pensativa y pacificadora. Representada frecuentemente en las artes –cerámica, relieves, monedas, etc.– suele figurarse siempre con el semblante serio, vestida con una túnica sin mangas y armada con una lanza, un casco adornado que porta elevado sobre la frente, la égida o coraza de piel de cabra y el escudo redondo argólico con la cabeza de la Medusa en el centro. Puede acompañarse también su imagen de una serpiente, una lechuza o un gallo. El arte de la Edad Media destacó entre sus virtudes la sabiduría y la castidad, que previenen las pasiones y pecados personificados por Afrodita. A partir del Renacimiento aparece Atenea ya sin interrupción como alegoría de las artes y las ciencias y como encarnación de la Virtud (Mantegna), aunque sigue simbolizando la guerra justa dirigida con prudencia y estrategia. Las artes figurativas no han resaltado tanto su papel de consejera de los héroes como el castigo que impuso a la joven lidia Aracne por osar burlarse con su tapiz de las debilidades de los dioses, fábula romana añadida al mito clásico que inspiró a Velázquez el episodio mitológico que esconden *Las Hilanderas* (fig. 10).

Figura 9. *Copia romana de la Atenea Parthenos de Fidias, s. III d.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 10. *Diego Velázquez, La Fábula de Aracne o Las Hilanderas (detalle), 1658. Madrid, Museo del Prado.*

1.4. *Posidón*

Es el dios del mar, hermano de Zeus, al que ayudó en su lucha contra los Titanes. Después de este enfrentamiento intentó rebelarse contra él, asistido por Hera y Atenea, pero fracasó y fue condenado, junto con Apolo, a servir a Laomedonte, rey de Troya, construyendo las magníficas murallas de la ciudad. Al

negarse el rey a pagarles su salario, Posidón le castigó enviando un monstruo que asolaba la comarca. Por eso después el dios ayudó a los griegos en la guerra contra dicha ciudad, aunque salvó a Eneas, el hijo de Afrodita, de morir a manos de Aquiles.

Su esposa era la oceánida Anfitrite, madre de su hijo Tritón y de sus dos hijas, Roda y Bentesicime. Tuvo también otros hijos de sus amores con ninfas, diosas y mujeres, pero no se le atribuían tantas uniones como a Zeus. Posidón habitaba en su palacio de la costa norte del Peloponeso. Entre sus lugares de culto estaba Corinto, donde se celebraban en su honor los juegos ítsmicos.

Figura 11. *Giambologna, Fuente de Neptuno, 1566. Bolonia.*

Posidón, Neptuno para los romanos, es el dios colérico soberano del mar, representado desde la Antigüedad como un gran hombre barbado de larga cabellera, imagen que con frecuencia se confunde con Zeus (fig. 2). Rara vez se relatan los episodios en los que interviene. El dios aparece por lo general surcando los mares en su carro tirado por hipocampos, lanzando el tridente, su atributo, y rodeado de seres marinos como tritones, nereidas, o delfines, resultando su iconografía muy apropiada para fuentes monumentales (fig. 11) y estanques como en Versalles.

1.5. *Hades*

Al repartirse el dominio del universo con sus hermanos los Cíclopes le correspondió el del mundo subterráneo, el de ultratumba. Éstos le regalaron un casco de piel de perro con el que lograba hacerse invisible, por lo que consiguió desarmar a su padre, Crono, mientras Zeus le derribaba con un rayo.

En sus territorios reina con Perséfone, hija de su hermana Démeter, a la que raptó en Sicilia cuando jugaba con sus compañeras. Anteriormente Zeus, su padre, no había permitido su matrimonio con Hades, porque no quería que la joven se pasara su vida encerrada en los infiernos. Tras el rapto su madre la buscó por todas partes inútilmente, olvidando el cuidado de las plantas y flores por el dolor de la pérdida de su hija. Al fin descubrió su paradero e intentó que volviera con ella al mundo superior, pero ya no era posible porque Hades le había hecho comer un grano de granada, lo que la vinculaba para siempre al infierno y, por tanto, no podría volver sin más. Al fin logró que, por lo menos, pasara una parte del año en el inframundo y otra en el mundo de los vivos.

Hades aparece como un dios despiadado, que no permite salir de su morada en los infiernos a ningún alma. En ella las puertas están guardadas por el terrible can Cerbero, al que asisten en su tarea varios demonios y genios, como el barquero de las almas Caronte. Cuando les llega la hora de morir a los hombres Hades se los lleva a su reino sin ninguna distinción. Él no los juzga personalmente, sino que le asisten especialmente las Erinias o Euménides. Según Virgilio, los espíritus de los justos, tras el juicio en el Hades, son enviados a los Campos Elíseos, mientras que los malhechores moran en el Tártaro. Desde el interior de la tierra Hades envía alimento a las plantas y, además, posee los valiosos metales que se encuentran en ella.

El dios Hades, el Plutón latino, aparece muy ocasionalmente en las artes como personaje aislado, dado su carácter funesto. Se le representa con larga y ruda cabellera, barbado y coronado, sentado en su trono o subido a un carro de oro y llevando como atributo una granada, un cetro o un cuerno de la abundancia, símbolo de la riqueza de los metales. Se diferencia de la iconografía de Zeus y Posidón por la presencia del can Cerbero. El relato más difundido por las artes de la Edad Moderna es el único en el que aparece en acción el dios de los infiernos que portan su nombre: el rapto de Perséfone (la Proserpina romana) del mundo de los vivos, que plasmaron Giulio Romano, Rembrandt y Bernini (fig. 12).

Figura 12. *Gian Lorenzo Bernini, El Rapto de Proserpina, 1621-22. Roma, Galería Borghese.*

1.6. *Ares*

Procede de Zeus y Hera y, por tanto, es de la segunda generación de dioses olímpicos. Representa la guerra en su ambiente más devastador y homicida a diferencia de Atenea, también diosa de la guerra. Con su terrible coraza y sus armas mortíferas siembra la muerte en los campos de batalla. Según Homero, es de gran estatura, fuerte, ágil y el más veloz de todos los dioses. Habitaba en Tracia, como sus hijas las Amazonas, venerándosele en Tebas de forma muy especial. Los mitos en los que interviene son siempre guerreros. En Troya Atenea le vence en una ocasión dándole una pedrada.

Ares protagoniza muchas aventuras amorosas, siendo la más famosa la que comparte con Afrodita. Tuvo además muchos hijos con mujeres mortales, todos ellos violentos y salvajes, como Cicno, Diomedes y Licaón nacidos de su relación con Pirene. También es el padre de Meleagro y Driante, quienes participaron en la cacería del jabalí de Calidón. Se le consagran el perro y el buitre.

Figura 13. *Ares Ludovisi. Copia romana de un original griego del siglo IV a.C. Roma, Palacio Altemps.*

A pesar de ser el único hijo de Zeus y Hera, Ares, el Marte romano, no es un dios querido dentro del Panteón griego, dado su espíritu agresivo y cruel, lo que explica sus escasas apariciones en el arte helénico. Su carácter beligerante encontró mayor culto en la Roma de Augusto, al ser considerado el padre de los fundadores Rómulo y Remo. Su tipo iconográfico de joven imberbe y desnudo se consagra en las esculturas griegas del *Ares Borghese*, representado de pie y con yelmo, y el *Ares Ludovisi* (fig. 13) donde aparece sentado en su carro de combate, sujetando su espada con aire pensativo, ambas copias romanas de originales griegos perdidos. El arte de la Edad Moderna retoma la relación mantenida entre el dios y Afrodita, ya tratada por los artistas de la antigua Roma: Ares, recostado y dormido, es vigilado por su bella amada, mientras unos amorcillos o pequeños faunos juegan con sus armas (fig. 14). El tema se interpreta como una alegoría de la Paz o de la guerra vencida por el poder del amor. En otras ocasiones la relación es más explícita, siendo los amantes clandestinos descubiertos por Hefesto, el esposo ultrajado parodiado por Tintoretto.

Figura 14. *Sandro Botticelli, Venus y Marte, 1483. Londres, National Gallery.*

1.7. *Deméter*

Es la diosa-madre por excelencia, identificada con la agricultura, si bien no tiene nada que ver con Gea, elemento cosmogónico. Es hija de Crono y Rea. En el Ática aparece como la diosa de los frutos y de la agricultura, presidiendo la siega de la mies. En los misterios de Eleusis se revelaba a los iniciados la profunda significación del mito de la diosa.

Figura 15. *Hidria griega. Deméter y Metanira, s. IV a.C. Berlín, Altes Museum.*

Es madre de Perséfone, su única hija, con la que está estrechamente vinculada. Según cierta tradición, su tío Hades se enamoró de la joven y, con la ayuda de su padre Zeus, éste la raptó, si bien en otras

versiones, como ya se ha señalado, Zeus es contrario a este matrimonio, rechazando que tuviera que permanecer eternamente en el mundo de los muertos. La búsqueda de su hija hizo recorrer a Deméter el mundo entero sin éxito, dedicándose durante un tiempo al servicio de Metanira como nodriza de su hijo Triptolemo, a quien después de darse a conocer encomendaría la difusión del cultivo del trigo por el mundo (fig. 15). Al no encontrarla tras su largo periplo Deméter decidió no volver al cielo y quedarse en la tierra, abandonando su función de benefactora agrícola hasta que Perséfone le fuera reintegrada. Consecuentemente, la tierra estaba estéril y el orden del mundo alterado, por lo que Zeus ordenó que su hija le fuera devuelta, si bien como había comido un grano de granada en los infiernos, estaba unida definitivamente a ese mundo. Pese a ello llegaron a un acuerdo: Deméter volvería al Olimpo y desempeñaría su función y Perséfone pasaría la mitad del año con Hades y la otra mitad con su madre, si bien el tiempo de permanencia en cada uno de los mundos varía según las fuentes. Así, cuando sale a la tierra cada primavera las flores y los frutos están en su plenitud, volviendo a los infiernos a la hora de la siembra para quedar como la semilla en el interior del suelo, estéril entonces. Esta segunda etapa se correspondería con el duro invierno.

Figura 16. *Antoine Watteau. Ceres, 1715. Washington, National Gallery.*

La espiga, el narciso y la adormidera son sus atributos y sus lugares favoritos son Eleusis, Sicilia y Creta.

Deméter, la Ceres romana, hermana de Zeus y diosa venerada de los cultivos, la agricultura y el trigo, está asociada a la idea de fertilidad y abundancia, por lo que es vista en las artes griegas como una matrona con la cabeza cubierta, que porta entre otros atributos espigas de trigo, un lechón o unas antorchas. En Roma se le añadirá el simbolismo monetario, vinculándose su imagen a la prosperidad del imperio. El arte de la Edad Moderna representará a la diosa acompañada de los dioses Dioniso o Pan, convirtiéndola incluso en alegoría de la agricultura o del verano (fig. 16).

1.8. *Apolo*

Pertenece a la segunda generación de los olímpicos, siendo hijo de Zeus y Leto. Tal vez en una época muy antigua fuera la divinidad suprema, superior a Zeus. Fue el dios de la belleza masculina y de la plenitud de la fuerza física, de la luz y del reino celeste, identificándosele con el sol. Apolo es un dios benévolo, enemigo de lo impuro y perverso, propio de las tinieblas, patrono de la poesía y la música en su corte del monte Parnaso, donde aparece rodeado por las nueve Musas. Es asimismo un dios sanador pero, sobre todo, es el profetizador que se manifiesta a través de sus sacerdotisas en los oráculos, como el famosísimo de Delfos. También podía ser una divinidad terrible, tal como acontece con los aspectos peligrosos del sol, enviando dardos que mataban a hombres y animales como, por ejemplo, en el castigo a Níobe asaeteando a sus siete hijos. Cuando el sileno Marsias le desafió con la flauta Apolo le venció, mandando desollarle después de colgarle de un pino.

Apolo tuvo numerosos amores con diosas, ninfas y mujeres, como la ninfa Talía o con Cirene, engendrando con la musa Urania a Orfeo y a Lino, según una tradición. Cuando le rechazó la ninfa Dafne, nombre que en griego significa *laurel*, la Madre Tierra respondió a su ruego, convirtiéndola en este árbol cuando huía corriendo del dios. Por esta razón su árbol era el laurel, cuyas hojas masticaba su sacerdotisa Pitia en sus trances proféticos.

Entre sus hijos destaca Asclepio, el dios de la medicina, cuya madre, Corónide, fue castigada por Apolo por haberle sido infiel con un mortal estando embarazada del dios. Colocado su cuerpo en la pira funeraria, Apolo arrancó de su seno al niño y así nació Asclepio. El centauro Quirón fue quien le enseñó la Medicina, adquiriendo con él una enorme maestría que le hizo capaz, incluso, de resucitar a los muertos. Zeus, temiendo que estas resurrecciones alteraran el orden del mundo, mató a Quirón con un rayo, siendo transformado en constelación.

Como animales terrestres le están consagrados el lobo, el corzo o la cierva, entre los marinos el delfín, y de las aves, el cisne, el milano, el buitre y el cuervo.

Apolo, hermano gemelo de Ártemis, habita en el Parnaso o en Delfos. Equiparado al sol como Apolo *Helios*, porta como atributos el arco y las flechas, además de la lira o cítara regalo de Hermes en tanto que benefactor de la música y la poesía, artes que elevan el espíritu de dioses y humanos. En ocasiones aparece con un trípode adivinatorio o un fénix, pájaro sagrado. En el arte griego arcaico Apolo es un bello *kouros* atlético de largos cabellos. La iconografía ática de Apolo fue fijada por Praxíteles, que esculpió al dios en tres de sus facetas como *Musageta* o inspirador de las Musas, *Licio*, en reposo tras asesinar a los Nióbides y *Apolo Sauróctono*, pastor efebo que se dispone a herir a un lagarto que trepa por

versiones, como ya se ha señalado, Zeus es contrario a este matrimonio, rechazando que tuviera que permanecer eternamente en el mundo de los muertos. La búsqueda de su hija hizo recorrer a Deméter el mundo entero sin éxito, dedicándose durante un tiempo al servicio de Metanira como nodriza de su hijo Triptolemo, a quien después de darse a conocer encomendaría la difusión del cultivo del trigo por el mundo (fig. 15). Al no encontrarla tras su largo periplo Deméter decidió no volver al cielo y quedarse en la tierra, abandonando su función de benefactora agrícola hasta que Perséfone le fuera reintegrada. Consecuentemente, la tierra estaba estéril y el orden del mundo alterado, por lo que Zeus ordenó que su hija le fuera devuelta, si bien como había comido un grano de granada en los infiernos, estaba unida definitivamente a ese mundo. Pese a ello llegaron a un acuerdo: Deméter volvería al Olimpo y desempeñaría su función y Perséfone pasaría la mitad del año con Hades y la otra mitad con su madre, si bien el tiempo de permanencia en cada uno de los mundos varía según las fuentes. Así, cuando sale a la tierra cada primavera las flores y los frutos están en su plenitud, volviendo a los infiernos a la hora de la siembra para quedar como la semilla en el interior del suelo, estéril entonces. Esta segunda etapa se correspondería con el duro invierno.

Figura 16. *Antoine Watteau. Ceres, 1715. Washington, National Gallery.*

La espiga, el narciso y la adormidera son sus atributos y sus lugares favoritos son Eleusis, Sicilia y Creta.

Deméter, la Ceres romana, hermana de Zeus y diosa venerada de los cultivos, la agricultura y el trigo, está asociada a la idea de fertilidad y abundancia, por lo que es vista en las artes griegas como una matrona con la cabeza cubierta, que porta entre otros atributos espigas de trigo, un lechón o unas antorchas. En Roma se le añadirá el simbolismo monetario, vinculándose su imagen a la prosperidad del imperio. El arte de la Edad Moderna representará a la diosa acompañada de los dioses Dioniso o Pan, convirtiéndola incluso en alegoría de la agricultura o del verano (fig. 16).

1.8. *Apolo*

Pertenece a la segunda generación de los olímpicos, siendo hijo de Zeus y Leto. Tal vez en una época muy antigua fuera la divinidad suprema, superior a Zeus. Fue el dios de la belleza masculina y de la plenitud de la fuerza física, de la luz y del reino celeste, identificándosele con el sol. Apolo es un dios benévolo, enemigo de lo impuro y perverso, propio de las tinieblas, patrono de la poesía y la música en su corte del monte Parnaso, donde aparece rodeado por las nueve Musas. Es asimismo un dios sanador pero, sobre todo, es el profetizador que se manifiesta a través de sus sacerdotisas en los oráculos, como el famosísimo de Delfos. También podía ser una divinidad terrible, tal como acontece con los aspectos peligrosos del sol, enviando dardos que mataban a hombres y animales como, por ejemplo, en el castigo a Níobe asaeteando a sus siete hijos. Cuando el sileno Marsias le desafió con la flauta Apolo le venció, mandando desollarle después de colgarle de un pino.

Apolo tuvo numerosos amores con diosas, ninfas y mujeres, como la ninfa Talía o con Cirene, engendrando con la musa Urania a Orfeo y a Lino, según una tradición. Cuando le rechazó la ninfa Dafne, nombre que en griego significa *laurel*, la Madre Tierra respondió a su ruego, convirtiéndola en este árbol cuando huía corriendo del dios. Por esta razón su árbol era el laurel, cuyas hojas masticaba su sacerdotisa Pitia en sus trances proféticos.

Entre sus hijos destaca Asclepio, el dios de la medicina, cuya madre, Corónide, fue castigada por Apolo por haberle sido infiel con un mortal estando embarazada del dios. Colocado su cuerpo en la pira funeraria, Apolo arrancó de su seno al niño y así nació Asclepio. El centauro Quirón fue quien le enseñó la Medicina, adquiriendo con él una enorme maestría que le hizo capaz, incluso, de resucitar a los muertos. Zeus, temiendo que estas resurrecciones alteraran el orden del mundo, mató a Quirón con un rayo, siendo transformado en constelación.

Como animales terrestres le están consagrados el lobo, el corzo o la cierva, entre los marinos el delfín, y de las aves, el cisne, el milano, el buitre y el cuervo.

Apolo, hermano gemelo de Ártemis, habita en el Parnaso o en Delfos. Equiparado al sol como Apolo *Helios*, porta como atributos el arco y las flechas, además de la lira o cítara regalo de Hermes en tanto que benefactor de la música y la poesía, artes que elevan el espíritu de dioses y humanos. En ocasiones aparece con un trípode adivinatorio o un fénix, pájaro sagrado. En el arte griego arcaico Apolo es un bello *kouros* atlético de largos cabellos. La iconografía ática de Apolo fue fijada por Praxíteles, que esculpió al dios en tres de sus facetas como *Musageta* o inspirador de las Musas, *Licio*, en reposo tras asesinar a los Nióbides y *Apolo Sauróctono*, pastor efebo que se dispone a herir a un lagarto que trepa por

Figura 17. *Copia romana del Apolo Sauróctono de Praxíteles, s. I-II d.C. París, Museo del Louvre.*

un árbol, posible parodia de su lucha contra la serpiente Pitón (fig. 17). Además de encarnar el orden por contraposición a Dioniso, Apolo personifica la eterna juventud y el canon de belleza masculina, cualidades en las que se inspirará la imagen de Alejandro Magno. El descubrimiento en el siglo xv de la estatua del *Apolo Belvedere* en Roma condicionará la representación posterior del ideal apolíneo en infinidad de artistas como Durero y Canova.

La Edad Media acentúa su faceta de sanador y profeta antecesor de Cristo. En el *Cinquecento* Rafael sitúa a Apolo en el Parnaso rodeado de las Musas como emblema de la armonía, tema que gozará de larga tradición (Poussin, Mengs...). Es igualmente frecuente la representación del dios con la cabeza envuelta en un halo luminoso guiando su carro solar como *Apolo Helios*, en compañía de la Aurora y la Luna, simbolizada ésta última por su hermana Ártemis. Apolo ocupará así un lugar destacado en el programa político ideado por Luis xiv, el Rey Sol, en Versalles.

Figura 18. *José de Ribera, Apolo y Marsias, 1637. Bruselas, Museo de Bellas Artes.*

Entre los episodios más representados de su mito destacan su lucha para proteger a su madre Leto contra la serpiente Pitón y el gigante Ticio, o su cruel victoria sobre Marsias, el sátiro que osó desafiarle con la flauta y al que desolló vivo (fig. 18). Igualmente encontramos ilustrados sus amores frustrados por la ninfa Dafne, convertida en el laurel con el que se corona el dios (Pollaiuolo, Bernini), o por Jacinto, su amante efebo muerto por los celos del viento y convertido en flor.

1.9. *Ártemis*

Es hermana gemela de Apolo e hija de Zeus y Leto. Nada más nacer ayudó a su madre en el parto de Apolo y se decía que, horrorizada por los dolores, obtuvo de Zeus el favor de permanecer virgen, al igual que la diosa Atenea.

Aparece como una joven entregada a la caza como único placer, corriendo velocísima con sus flechas y su carcaj. Zeus le concedió el dominio de los bosques junto con su séquito de ninfas, a las que impuso la castidad. Es una diosa vengativa, como en el caso de Acteón que acabó destrozado por sus propios perros cuando en la caza casualmente se tropieza con ella y la contempla desnuda en el baño.

Muy orgullosa de su belleza, no permite que nadie la ignore o pretenda sobrepasarla. Se le ofrecían las primicias de la recolección, como fuerza protectora de la vegetación. También tiene poder sobre las aguas, de los estanques y de los ríos, en especial las termales.

Fue venerada en todas las regiones agrestes de Grecia, siendo su santuario más conocido el de Éfeso, en Asia Menor. En época muy antigua se identifica con la luna, pero su culto no suele ser lunar, y en el panteón aparece como la *señora de las fieras*, protectora de amazonas, cazadoras y guerreras como ella.

Ártemis, la Diana romana, suele representarse como cazadora llevando el arco y las flechas, con los cabellos recogidos y la media luna en la cabeza, vestida con túnica corta, desnuda de piernas y pies. Como diosa virgen y de la caza aparece habitualmente en sus dominios del bosque, rodeada por su cortejo de ninfas, perros y ciervos. Diosa símbolo de la castidad, se asocia igualmente a las etapas más salvajes de la vida: la infancia y la adolescencia.

Figura 19. *Escuela de Fontainebleau, Diana Cazadora, h. 1550. París, Museo del Louvre.*

Los dos episodios más representados desde el Renacimiento son los castigos que inflige a Calisto, princesa virgen de su cortejo a la que mata con sus flechas según algunas versiones, tras haberla convertido la celosa Hera en un oso, y a Acteón, cazador metamorfoseado en ciervo y devorado por sus perros. De estas alegorías de la virginidad derivan las visiones eróticas de la Escuela de Fontainebleau, que adaptó su iconografía a Diana de Poitiers, amante del rey Enrique II de Francia (fig. 19), y de la pintura rococó, que ahondó en la sensualidad del *baño de Diana*, expuesta a la mirada de los sátiros.

1.10. *Afrodita*

Es la diosa del amor y, desde el juicio de Paris, también de la belleza. Se casó con Hefesto, el dios feo y cojo, y no tuvieron hijos. Homero cuenta que siendo esposa de Hefesto amaba a Ares y una madrugada Helios los sorprendió juntos y le contó la aventura a Hefesto. Éste les preparó una trampa, cerrando una red metálica sobre ellos, y después llamó a todos los dioses para avergonzar a los amantes. Afrodita también amó al príncipe troyano Anquises y fruto de su unión tuvieron a Eneas, el héroe que llevó a Italia los restos de Troya y cuyos descendientes fundarían Roma siglos después. La diosa protegió a Eneas y a la raza troyana, aunque no pudo evitar la caída de la ciudad. Se la relaciona también con Adonis, el hijo de Mirra. Cuando éste nació era de una gran belleza. Afrodita lo recogió y se lo dio a Perséfone, quien se negó a devolvérselo después. Al someter el caso a Zeus, éste decretó que permaneciera un tercio del año con Perséfone, otro tercio con Afrodita y el resto se lo dedicara a sí mismo. Adonis murió pronto herido por un jabalí.

Los animales preferidos de esta diosa eran las palomas, que arrastraban su carro, y sus plantas, la rosa y el mirto.

Afrodita, la Venus latina diosa del amor y de la belleza, suele representarse en compañía de Eros (Cupido) y las Cárites (Gracias). Desde el siglo IV a.C. encarna, desnuda, el canon de belleza femenino establecido por la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles. Junto a la Afrodita *Anadyomene*, que surge del mar, destacan las iconografías de la Venus *Púdica* (tema 2, fig. 11 y 13), la Venus *Victrix*, creada en la Roma de César y retomada por Canova en su Paolina Borghese retratada como Venus, o las imágenes de la diosa aseándose en el baño. Asociada en la Edad Media al vicio y la lascivia, encarna para el arte renacentista la excusa plástica para el desnudo femenino, recostando los artistas su figura sobre un lecho. En la Venecia del siglo XVI Giorgione ilustrará a la diosa como símbolo del amor espiritual, frente al amor carnal de Tiziano (fig. 20), imagen que triunfará en los posteriores acercamientos al tema de Velázquez o Manet. Entre las escenas narrativas en las que participa sobresalen su conquista de la manzana de la discordia en el

Juicio de Paris o las frecuentes infidelidades a Hefesto, como sus ya tratados amores con Ares.

Figura 20. *Tiziano, Venus de Urbino, h. 1538. Florencia, Galería de los Uffizi.*

1.11. *Hermes*

Es hijo de Zeus y Maya, la más joven de las Pléyades. Apenas recién nacido ya fue capaz de robar parte de los rebaños de Admeto a Apolo. En la gruta del monte Cileno, donde había llegado al mundo, encontró una tortuga con cuya concha fabricó la primera lira, tensando como cuerdas unas tripas de vaca. Apolo fue a reclamar el ganado robado que, a pesar de sus protestas de inocencia, tenía que devolver Hermes. Pero Apolo, seducido por la lira recién fabricada, le canjeó el ganado por el instrumento musical. Hermes inventó también la flauta, que cambió a Apolo por el cayado de oro con el que apacentaba a su rebaño, y también el alfabeto, la música, la astronomía, las pesas y medidas y la gimnasia.

Se le veneraba como dios de los viajeros, la elocuencia y la habilidad de los comerciantes. También conducía a las almas de los difuntos a los Infiernos, como *Hermes Psicopompos* o conductor de almas. Además interviene con frecuencia como figura secundaria, como sucede en la Gigantomaquia salvando a Zeus en la lucha con Tifón o a Odiseo en otras dos ocasiones.

Figura 21. *Giambologna, Mercurio, h. 1580. París, Museo del Louvre.*

El Hermes griego se transformará en el Mercurio de los romanos, que destacaron su importancia como garante del orden y del comercio. Se le representa como heraldo de los dioses y guía de los humanos en la vida y en la muerte, imberbe, atlético y desnudo, portando un casco (*petaso*) y sandalias, ambos alados, y empuñando el caduceo, bastón mágico con dos serpientes enrolladas (fig. 21). Su función de mensajero le convierte en partícipe de numerosos episodios míticos, como el Juicio de Paris, al que fue a buscar para que ejerciera de juez, o cuando durmió con el sonido de su flauta al guardián Argos, en ambos casos por orden de Zeus. Entre las diferentes relaciones amorosas que se le atribuyen destaca la que mantuvo con Afrodita, de cuya unión nacerá Hermafrodito.

1.12. *Hefesto*

Es el dios del fuego, hijo de Zeus y Hera. Una tradición atribuía su cojera a una discusión de sus padres en la que salió en defensa de su madre, lo que irritó a Zeus que lo cogió de un pie y lo arrojó del Olimpo. Cayó en la isla de Lemnos donde los sintios lo reanimaron, si bien se quedó cojo. Según otra versión era cojo de nacimiento y feo, lo cual avergonzaba a Hera, quien lo arrojó del cielo. Tras su expulsión fue a parar al Océano, donde Eurínome y Tetis lo cuidaron e instalaron una fragua para él. Estas versiones son variantes de la idea fundamental de los griegos de que el fuego bajó a la tierra en forma de rayo.

Hefesto no vivía en el Olimpo sino en su caverna, donde forjaba los rayos de Zeus, el tridente de Posidón y las flechas de Ártemis. A pesar de ser tan poco agraciado, según Hesíodo se casó con Aglaya, una de las Gracias, y con la bella Afrodita. Erictonio, el héroe ateniense, habría nacido de la tierra y del deseo de Hefesto por Atenea.

Parece que su culto procede de Licia y su centro fundamental fue Lemnos, estando también muy arraigado en Atenas.

Hefesto, el Vulcano latino, es el dios herrero del fuego. Feo y cojo, lleva el pecho descubierto y los instrumentos de su fragua –yunque, martillo o tenazas– como atributos. Participa del nacimiento de Atenea, la creación de Pandora y el castigo de Prometeo, siendo además víctima de las infidelidades de Afrodita. En época moderna suele representarse trabajando en su herrería, donde fabrica las armas y atributos de los dioses y héroes como el carro de Helios, la armadura de Aquiles o el cinturón de Afrodita, mientras recibe la visita de los dioses. Velázquez confirió su visión naturalista a la fábula de Ovidio ilustrando el momento en que Apolo *Helios*, tocado con su corona de laurel y túnica anaranjada, visita la fragua en la que Hefesto y sus ayudantes los Cíclopes –aquí humanizados– están atareados en la producción de armas, revelando al dios el adulterio de su esposa con Ares, lo que provoca la sorpresa entre los presentes (fig. 22).

Figura 22. *Diego Velázquez, La Fragua de Vulcano. 1630. Madrid, Museo del Prado.*

1.13. *Dioniso*

Su leyenda es muy compleja porque aparte de las tradiciones griegas reúne otras de origen asiático. Después de su vida salvaje de adolescente descubrió la vid y su utilidad, pero sucumbió a la embriaguez por venganza de Hera, perdiendo la cordura y la razón. A raíz de ello anduvo errante por todo el mundo con su cortejo de ménades y sátiros, pasando muchos padecimientos. Dioniso difundió el cultivo de la vid. En sentido más elevado y místico, fue también el

dios de todas las cosechas, el que hacía entrar en sazón los frutos, extendiendo el conocimiento de la agricultura. También purificaba los cuerpos y las almas mediante el agua, el fuego o el aire.

Además de ser una divinidad agraria, es un dios espiritual: con sus fieles no tiene una relación distante, habiendo una unión mística a través de los cultos orgiásticos. El filósofo Nietsche expresó la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco precisamente por esa implicación, esa unión que Dioniso tenía con sus fieles, frente a la distancia de lo apolíneo. Su culto tuvo mucha difusión por todo el mundo antiguo y era muy peculiar. Las fiestas de las *Anteste-rias* del mes de febrero celebraban su retorno de los Infiernos, el despertar de la naturaleza después del invierno.

El dios Dioniso, denominado Baco por los romanos, nacido del muslo de Zeus tras la muerte de su madre Sémele fulminada por el rayo divino, fue educado por las ninfas y padeció un peregrinaje largo y hostil, que sólo cesará con su matrimonio con Ariadna y su entrada en el Olimpo. Recorre el mundo en compañía de las Ménades, entregadas al éxtasis y al entusiasmo, los Sátiros y los Silenos, aunque suele permanecer ajeno al frenesí que inspira a su cortejo. Su atributo es el *tirso*, bastón con vides enrolladas y rematado con una piña. El tipo iconográfico del dios evoluciona desde un hombre con afilada barba y larga túnica (cerámica ática siglo VI a.C. y relieves, fig. 28) hacia su imagen definitiva de joven andrógino, imberbe y desnudo, enturbiado en ocasiones por la bebida por contraposición al prudente Apolo. En el motivo romano del *Triunfo de Baco* suele representarse en un carro, con un cántaro de vino en la mano y una piel de pantera colgada al hombro, rodeado por su frenético cortejo. En el sarcófago Badminton del Museo Metropolitan de Nueva York el dios aparece subido a lomos de una pantera y acompañado por las figuras de las cuatro *Estaciones* (fig. 23). Sus misterios gozaron de gran popularidad en Roma y el friso de la Villa pompeyana de los Misterios está relacionado con su culto.

Figura 23. *Sarcófago romano del Triunfo de Dioniso y las Estaciones, s. III d.C. Nueva York, Museo Metropolitan.*

En su condición de hijo de dios y madre mortal, Dioniso es considerado en la Edad Media como una prefiguración de Cristo. El arte renacentista y barroco consagraron varias iconografías que gozarán de larga tradición posterior: la escultura de Baco de Miguel Ángel, paradigma del hedonismo clásico, el joven ebrio pintado por Caravaggio incidiendo en los excesos del dios del vino, el triunfo de Dioniso en su carro junto a Ariadna en la visión apoteósica de Aníbal Carracci (fig. 24) o las bacanales de Tiziano y Poussin, que encarnan la alegría y liberación juvenil infundidas por el dios.

Figura 24. *Aníbal y Agostino Carracci, El Triunfo de Baco y Ariadna, 1597-1601. Roma, Bóveda de la Galería Central del Palacio Farnesio.*

2. Divinidades menores

Entre estas divinidades secundarias del Olimpo tenemos las que constituían el cortejo de los dioses principales, los astros deificados, los genios del fuego y de las tormentas y los vientos.

Homero describe la jornada de los dioses, en continuo festín, sin faltarles de nada y deleitados por la lira de Apolo y el dulce canto de las Musas. Sus servidores eran Temis, como heraldo, Ganímedes, el copero, y Hebe, personificación de la juventud que danza con las Musas y las Horas.

2.1. Las Musas

Empezaron siendo divinidades de las aguas, ninfas de manantiales y torrentes, transformadas luego en divinidades del canto, la inspiración poética y la

inteligencia. Los antiguos oían también en el agua sonidos proféticos y las dotaron de tales dones. Presiden el pensamiento en todas sus formas, la elocuencia, la persuasión, la sabiduría, la historia, las matemáticas, la astronomía, etc. Calíope era musa de la poesía épica, Clío de la historia, Erato de la lírica coral, Euterpe de la flauta, Melpómene de la tragedia, Polimnia de la pantomima y del arte mímico, Talía de la comedia, Terpsícore de la danza y Urania de la astronomía. Hesíodo ensalza su importantísimo papel en la inspiración de los hombres.

Las nueve Musas que presiden y protegen todas las creaciones del pensamiento desde el Parnaso carecen de un ciclo legendario propio, a pesar de lo cual

Figura 25. *Sarcófago romano de las Musas, s. II d.C. París, Museo del Louvre.*

Figura 26. *Eustache Le Sueur, las Musas Melpómene, Erato y Polimnia, h. 1647-1650. París, Museo de Louvre.*

fueron objeto de una larga representación en las artes. En la cerámica griega aparecen solas o en compañía de Apolo y dentro del arte romano se distingue el imponente sarcófago del Louvre que lleva su nombre, personalizando a cada una de las Musas en un friso corrido con sus túnicas y atributos (fig. 25). A partir del Renacimiento reyes y aristócratas encargaron el tema por su función decorativa, destacando los cinco cuadros pintados por Le Sueur a mediados del siglo XVII para el *Gabinete de las Musas* de un palacete parisino (fig. 26).

2.2. *Las Gracias*

Denominadas en griego *Cárites*, son tal vez en su origen divinidades de la vegetación y luego de la belleza. Eran tres hermanas, Eufrósine, Talía y Áglaye, que habitan el Olimpo. Llevan la alegría a la naturaleza, al corazón humano y al de los dioses. Representan lo que la vida puede tener de amable. Ejercen influencia sobre los trabajos del espíritu y las obras de arte. Son compañeras de las Musas y forman parte del séquito de Apolo.

A partir del siglo VI a.C. aparecen las *Cárites* en las artes, ataviadas con túnicas y ordenadas en procesión dentro de los cortejos de los dioses. Pero la iconografía más difundida de las *Gracias* se encuentra en un pequeño grupo escultórico romano de la Biblioteca Piccolomini de Siena que las presenta como tres jóvenes desnudas cogidas por los hombros, situándose la central de espaldas y con la cabeza de perfil, motivo que pasará a decorar las casas de Pompeya (fig. 27). El arte humanista del *Quattrocento* retoma el asunto, dotando a las tres Gracias de un nuevo simbolismo cristiano: la Castidad, la Belleza y el Amor. Así, aparecen vestidas con gasas y bailando cerca de Venus en *La Primavera* de Botticelli. Sucesivamente, Rafael, Rubens y Canova recuperarán la desnudez del grupo, creando sendos paradigmas de belleza femenina.

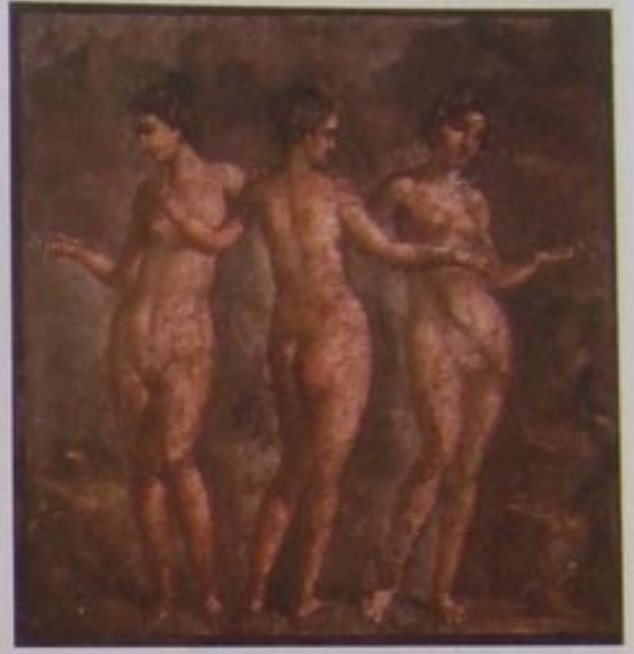

Figura 27. *Fresco pompeyano del IV estilo, Las Tres Gracias, s. I a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

2.3. *Las Horas*

Son hijas de Zeus y Temis, la Justicia, y hermanas de las Moiras, las Parcas romanas que tejen el destino de los hombres, los Hados. Tienen nombres que significan Disciplina, Derecho y Paz. Sin embargo los atenienses las llamaban Talo, Auxo y Carpo, aludiendo a su poder de hacer brotar, crecer y fructificar. Son las divinidades de las Estaciones, presidiendo el ciclo de la vege-

tación, pero aparecen a la vez en el Olimpo formando parte del séquito de Hera y también de Afrodita y Dioniso.

Las tres *Horas* griegas (fig. 28), que pasan a ser las cuatro *Estaciones* romanas, tienen una función benefactora. Se las representa jóvenes y con atributos vegetales de temporada: flores la Primavera, espigas de trigo y hoz el Verano, uvas el Otoño y cañas y piezas de caza el Invierno. En Roma, sus formas se adaptaron a la decoración de los mosaicos pavimentales y su simbolismo del paso del tiempo a los relieves de los sarcófagos. Excepcionalmente son figuradas con apariencia apolínea masculina, como en el sarcófago del Triunfo de Dioniso (fig. 23). El humanismo *quattocentista* asoció a cada Hora con una divinidad: Venus-Primavera (Botticelli), Ceres-Verano (fig. 16), Baco-Otoño y Vulcano-Invierno, relación que se mantendrá a lo largo de la Edad Moderna.

Figura 28. *Relieve romano copia de un original helenístico, Dioniso guiando a las Horas, s. I d.C. París, Museo del Louvre.*

2.4. *Divinidades celestes secundarias*

Las principales divinidades celestes son Helio, el Sol, Selene, la Luna, y Eos, la Aurora, junto con las constelaciones y otros astros.

Helio

También denominado *el que abrasa*, era hijo del titán Hiperión y de la titánide Tía. Junto con su esposa Perseis es padre de Circe, la maga que retuvo a

Odiseo en su isla de Ea un mes o un año, según las diferentes fuentes, de Pasifae, esposa de Minos y madre del Minotauro, de Eetes, rey de la Cólquide y guardián del Vellocino de oro, y de Perses.

Es el ojo del mundo, el que todo lo ve. Se le representa como un joven en la plenitud de su fuerza y su belleza, con la cabellera de oro. Helio recorre el cielo en su carro tirado por velocísimos corceles. Precedido por el carro de Eos, la Aurora, cada día se lanza por un camino estrecho que atraviesa el cielo hasta llegar al anochecer al Océano, descansando en su palacio de oro para volver a salir en la madrugada. Los griegos creían que el dios recorría bajo tierra el trayecto nocturno entre Occidente y Oriente, o bien que se desplazaba sobre el Océano que rodea el mundo en una embarcación con forma de gran copa vacía. Dichas concepciones respondían a ideas muy antiguas sobre la forma del mundo que, con el transcurrir del tiempo, se fueron abandonando, razón por la que Helio aparece como un dios secundario. Tuvo su culto en la isla de Rodas.

Helio, personificación del sol, se asoció con el tiempo a Apolo, dios de la luz. Al ser la divinidad que todo lo ve aparece vinculado a numerosos episodios mitológicos. Él es quien revela a Hefesto la traición de Afrodita con Ares, se venga de la tripulación de Odiseo por haber profanado su isla, presta su copa dorada para que Heracles cruce el océano en su viaje a Eritia y mata a su hijo habido con Clímene, Faetón, por su falta de pericia al intentar conducir el carro solar. *La Caída de Faetón* será uno de los episodios más representados desde la Antigüedad, reapareciendo posteriormente en grandes frescos barrocos. Pero la imagen más habitual de Helio es la de un joven apolíneo, con cabellera de oro a modo de aureola, que surca los cielos en su carro tirado por corceles, por lo general una cuadriga (fig. 29).

Figura 29. *Crátera ateniense, Helios guiando su carro, h. 435 a.C. Londres, British Museum.*

Selene

Es la personificación de la Luna. Entre sus amores es célebre, sobre todo, el del bello pastor Endimión, del que tuvo cincuenta hijas. A petición suya, Zeus lo sumió en un sueño eterno y feliz en el que Selene lo amaba todas las noches.

Igual que Helios se vincula con Apolo, quien le acaba suplantando, Selene, hermana del dios solar, se asocia con Ártemis, la cual con el paso del tiempo tam-

Figura 30. *Altar de Selene entre Fósforo y Héspero, s. II d.C. París, Museo del Louvre.*

bién acabará reemplazando a la diosa de la Luna. Se la representa como una joven de gran belleza y rostro pálido que recorre el cielo en su carro de plata tirado por dos caballos. Con frecuencia porta una antorcha en la mano y una media luna (fig. 30). Por su parte, la figura de su amado Endimión, inmortal y eternamente joven, será equiparada en el arte paleocristiano con la del profeta Jonás, configurando una nueva iconografía alusiva a la inmortalidad del alma (cf. tema 6, fig. 18).

Figura 31. *Dibujo del siglo XIX de un bronce romano de Hécate triformis.*

Hécate

Es hija de Perses y Astea, descendiente de los Titanes. Es otra diosa lunar que representa a la luna en su fase invisible, suponiéndose que estaba en los Infiernos. Su llegada siempre se anuncia a través de los ladridos de sus infernales perros. Hesíodo la muestra como una diosa benefactora de los hombres, si bien se la conoce más por sus funciones mágicas.

La curiosa iconografía de Hécate se denomina Hécate *triformis*, al representarse desde el siglo v a.C. en una escultura de tres mujeres que juntan las espaldas y sujetan unas antorchas (fig. 31). En otras ocasiones las figuras comparten las piernas, de las que salen tres torsos con sus respectivas cabezas. En época moderna tuvo escasa fortuna, apareciendo como figura secundaria en algunas alegorías simbolistas como la de William Blake.

Eos

Es hermana de Helio y Selene y personifica la Aurora. Con Astreo engendró los vientos, Céfiro, Boreas y Noto, y también a la Estrella de la Mañana y a los Astros. Homero la llama *la de los rosados dedos*, los cuales abren las puertas del cielo al Sol. Parece que se unió a Ares y por ello Afrodita la castigó a estar eternamente enamorada. Su hijo predilecto fue Memnón, rey de los etíopes, quien murió ante los muros de Troya luchando contra Aquiles. Eos consiguió de Zeus la inmortalidad para su hijo. Las gotas de rocío de la mañana son las lágrimas de la diosa.

Eos, la Aurora latina, es la hermana que precede a Helio en su carro para ahuyentar la oscuridad de la noche. Es representada como una mujer joven, envuelta en un fino manto, alada a partir de la época clásica y conduciendo un carro. Puede aparecer junto a su amante Céfalo, aunque en la imagen más frecuente del arte griego porta el cuerpo de su hijo muerto (fig. 32). El motivo más representado durante el Barroco es el *Triunfo de Aurora*, como decoración apoteósica en los techos palaciegos (Guido Reni y Guercino). En el arte contemporáneo, Rodin y Matisse, entre otros, esculpirán la imagen de la diosa.

Figura 32. *Copa con Eos portando el cadáver de su hijo Memnón, h. 490-480 a.C. París, Museo del Louvre.*

2.5. *Los planetas*

Eósforo, el planeta Venus, fue el único en atraer la atención de los griegos. Como se ve diferente al amanecer y al ocaso éstos consideraban que eran dos seres distintos, Fósforo y Héspero (fig. 30). Orión, Sirio, las Pléyades y las Galaxias y la Vía Láctea son otras personificaciones celestiales.

El Zodiaco está dividido en doce secciones: el carnero del vellocino de oro, Aries; el toro que raptó a Europa, Tauro; los gemelos Cástor y Pólux, Géminis; el cangrejo que Hera lanzó contra Heracles cuando luchaba contra la Hidra de Lerna, Cáncer; el león de Nemea, Leo; Erígone, o bien Astrea, que reinó en la Edad de Oro y que huyó espantada de los crímenes de los hombres, Virgo; la balanza símbolo de la equidad que está al lado de Astrea, Libra; el escorpión que mató a Orión por orden de Ártemis, Escorpio; el centauro Quirón recompensado por sus virtudes, Sagitario, la famosa cabra Amaltea que crió a Zeus, Capricornio; la figura masculina de Acuario, de atribución incierta; y, por último, los doce peces de Piscis, efímera metamorfosis de Afrodita en la lucha de los Olímpicos contra los Gigantes.

2.6. *Los vientos*

Los que eran desfavorables se consideraban hijos de Tifón, siendo la imagen de los aspectos sombríos del cielo tempestuoso. A éstos se oponían los vientos regulares, cuya acción no era temible para la humanidad. Los cuatro que cita Homero son Bóreas, Noto, Euro y Céfiro. Eolo era considerado el dios, o al menos el rey de los vientos, apareciendo por primera vez en la *Odisea*. A Eolo los dioses le habían concedido el poder de excitar o calmar a los vientos.

Figura 33. *Bóreas raptando a Oritía, h. 360 a.C. París, Museo del Louvre.*

Se les rendía culto sobre todo de noche. Se les dedicó en Atenas la Torre de los Vientos, un edificio octogonal con cada una de las caras decorada con una figura, que simbolizaba un viento, colocada hacia cada punto del horizonte.

Bóreas, dios del frío viento invernal, se representaba como un hombre barbado, con túnica y alas. Su iconografía más difundida en la pintura de los vasos áticos fue el *Rapto* de *Oritía*, princesa a la que llevó consigo a Tracia tras negarle ésta sus favores (fig. 33). Por norma general, el colérico dios no figura en la cerámica con las piernas de serpiente que describe Pausanias.

2.7. *Divinidades de las aguas*

En la concepción de los griegos la tierra era redonda y plana, enteramente rodeada por el Océano. Entre las divinidades marinas las más importantes son Nereo, el anciano del mar bondadoso y benéfico para los navegantes, Glauco y Tritón, tal vez procedente este último de África. Entre las divinidades de las aguas dulces cobran un protagonismo especial los Ríos, las Ninfas y las Náyades.

2.7.1. *Divinidades de las aguas marinas*

Nereo

Es hijo de Ponto, la Ola marina, y de Gea, formando parte por tanto del grupo de las divinidades de las fuerzas elementales del mundo que existieron con anterioridad a los dioses Olímpicos. Como dios marino tiene el don de metamorfosearse en toda clase de animales o seres. Con su esposa Dóride engendró a las Nereidas, posible personificación de las innumerables olas del mar: en unas tradiciones son cincuenta y cien en otras. Las Nereidas vivían en el fondo del mar, en el palacio de su padre, y aparecen representadas frecuentemente en los vasos cerámicos. Destacan entre ellas Tetis, Anfitrite, esposa de Posidón, y Galatea, la doncella blanca del mar en

Figura 34. *Rafael Sanzio, El Triunfo de Galatea, 1511-12. Roma, fresco de la Villa Farnesina.*

calma que habitaba en Sicilia y a la que amaba el cíclope Polifemo, aunque ella quería a Acis (fig. 34).

La más célebre de las Nereidas es Tetis, la madre de Aquiles. Al parecer Zeus y Posidón quisieron conquistarla, pero el oráculo de Temis anunció que el hijo que naciera de ella sería más poderoso que su padre, por lo que éstos desistieron. Por ello Tetis sólo podría casarse con un mortal. Quirón lo supo y aconsejó a Peleo que la cortejase. Tetis intentó escapar pero al fin se celebraron las bodas. Ésta trató de que sus hijos fueran inmortales bañándolos en fuego o en las aguas del Éstige, el río de los Infiernos, como hizo con Aquiles, ante el horror de Peleo. La diosa siempre protegió a su hijo Aquiles, como vemos en Homero, cuando el adivino Calcante vaticinó que Troya no se tomaría sin él, ocultándolo en la corte del rey Esciros, entre sus hijas, si bien Odiseo lo descubrió. Tetis lo consolaba, le aconsejaba, por ejemplo, que no matara a Héctor. Además le trajo nuevas armas forjadas por Hefesto tras la muerte de su amigo Patroclo, pero, finalmente, no pudo librarle de la muerte. Después de morir Aquiles, libró a su nieto Neoptólemo de morir.

Figura 35. *J. A. D. Ingres, Júpiter y Tetis, 1811. Museo Granet de Aix-en-Provence.*

La Nereida Tetis es la misma que recogió y cuidó a Hefesto cuando fue arrojado por su madre del Olimpo y en cuya boda con Peleo tiró la diosa de la Discordia la manzana de oro que acabaría originando la Guerra de Troya en la que moriría Aquiles. El pintor neoclásico Ingres representó el episodio de la Ilíada en que Tetis implora a Zeus que vele por la seguridad de su hijo. Éste, entronizado, permanece inmutable a sus caricias mientras la celosa Hera observa a lo lejos la escena (fig. 35).

Las Sirenas

Son genios marinos, mitad pájaros y mitad mujer, que se mencionan por primera vez en la *Odisea*. Atraían a los navegantes hasta la costa con su dulce canto y cuando se acercaban a ella la nave se rompía contra los escollos. Al regreso de Troya Odiseo pasa cerca de ellas, ideando una estratagema para poder librarse de las consecuencias porque quiere oír su canto. Por ello ordena a sus compañeros que lo aten fuertemente al mástil pero les manda que no le taponen los oídos, como deben hacer ellos. De esta forma se libran del hechizo (tema 4, fig. 32).

Figura 36. *Estatua de Sirena funeraria, 370 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

En la mitología griega las sirenas son unos seres fabulosos definidos de forma difusa. Los textos ensalzaron su maravillosa voz y se cree que esta asociación con los pájaros determinó su iconografía híbrida entre mujer y ave. Además de jugar un maléfico papel en los mitos de Orfeo y los Argonautas, tuvieron una vinculación temprana con la muerte, abandonando en el mundo romano su imagen de pájaros malignos para convertirse en protectoras aladas de los difuntos y mensajeras de la esperanza en el Más Allá (fig. 36). Su mítica belleza y cola de pez son derivaciones posteriores del mito griego.

2.7.2. *Divinidades de las aguas dulces*

Los Ríos

Según Hesíodo son hijos de Océano y Tetis. Eran poderes saludables y benéficos, además de creadores y purificadores. Su culto estaba también muy extendido en Asia Menor y en diversos países, siendo los más conocidos por la *Ilíada* el Escamandro y el Simoeis.

Abundan sus representaciones, sobre todo en época romana. Entre ellas destaca el Nilo, al que imaginaban como un rey que había fertilizado Egipto canalizando y construyendo diques en el río.

En las alegorías del Nilo, éste aparece personificado como un hombre maduro recostado y rodeado por los símbolos alusivos a su fertilidad, como el cuerno de

la abundancia. Los dieciséis niños que trepan por su cuerpo han sido interpretados como los codos que llegaba a crecer el río en la época de las inundaciones (fig. 37).

Figura 37. *Escuela de Alejandría, Alegoría del Nilo, s. III a.C. Roma, Museos Vaticanos.*

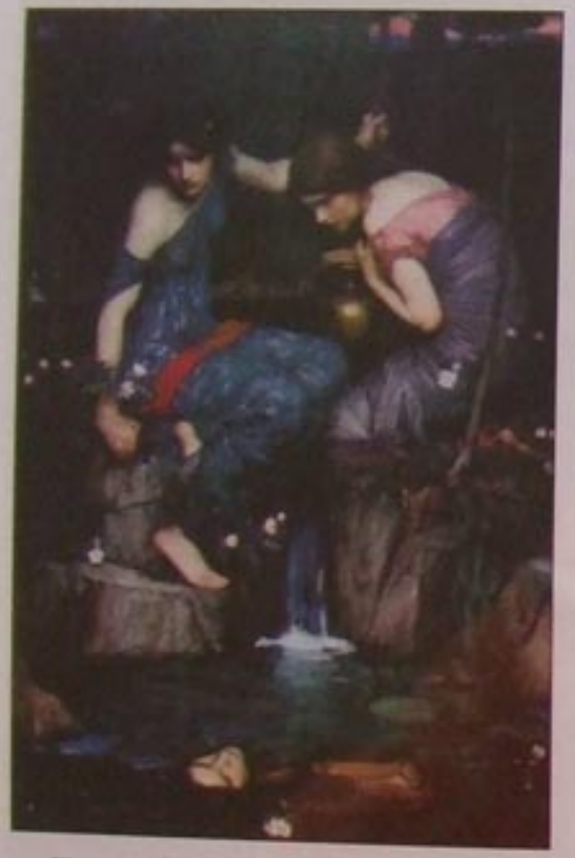

Figura 38. *John William Waterhouse. Ninfas encontrando la cabeza de Orfeo, 1900. Colección privada.*

Las Ninfas

Eran los espíritus que poblaban campos, bosques y lagos, personificando su fecundidad y su belleza. Hijas de Zeus, se les dirigían plegarias. Habitaban grutas y muchas veces formaban el séquito de una divinidad, en particular de Ártemis. Frecuentemente aparecen unidas a un héroe epónimo de una ciudad o de un país. Sus amantes suelen ser los espíritus masculinos de la naturaleza, tales como Pan, los Sátiros y otros (fig. 38). Algunas ninfas tienen leyendas explicativas, como la de Eco, que, enamorada perdidamente del bello Narciso, desaparece al morir y sólo queda una voz que repite las últimas sílabas de las palabras que se pronuncian.

A las ninfas de las aguas las llamaban especialmente Náyades, las cuales viven en las fuentes y corrientes de aguas.

2.8. *Divinidades de la tierra*

Entre las más importantes están Pan, los Silenos, Príapo y los Sátiros.

Pan

Dios de pastores y rebaños, era la divinidad más importante del cortejo de Dioniso. Su culto procedía de Arcadia y se extendió mucho. Su velludo cuerpo es mitad de hombre y mitad de macho cabrío y su cara es arrugada, barbuda y con expresión de astucia. Lleva dos cuernos en la frente. Parece que su madre, la ninfa Dríope, se asustó de su aspecto cuando nació, pero su padre Hermes envolvió al recién nacido en una piel de liebre y se lo llevó al Olimpo. Le son propios la siringa, la corona de pino y los atributos del cazador.

Divinidad exclusiva del mundo griego, que se acabó identificando con el dios romano Fauno por la similitud de sus atributos, sus representaciones son especialmente frecuentes en la escultura helenística, apareciendo junto a Afrodita o a pastores a los que enseña a tocar su flauta característica (fig. 39). Habitaba con las ninfas, a las que espiaba y perseguía sin cesar, en una gruta del Parnaso. En el arte barroco, Rubens asociará a Ceres y Pan y Poussin representará su *Triunfo*.

Figura 39. *Copia romana de un original griego, Pan enseñando a Dafnis a tocar la siringa. Roma, Palacio Altemps.*

Sileno

Es un nombre genérico que se da a los sátiros llegados a la vejez y también es el nombre de un personaje que según la tradición había criado a Dioniso. Se le consideraba hijo de Pan, o de Hermes, y de una ninfa. Era muy sabio, pero no revelaba sus conocimientos a los humanos más que por la fuerza, como sucedió con el rey Midas, que lo capturó y logró de él sabios consejos.

Según la tradición, Sileno era más sabio cuanto más ebrio estaba y solía representarse en este estado en soledad, sostenido por los sátiros o montado en

Figura 40. *Rubens, Sileno ebrio, h. 1618. Munich, Alte Pinakothek.*

un burro, salvo cuando aparece ennoblecido al cuidado de Dioniso niño. Su tipo iconográfico más difundido es el de un hombre de mediana edad calvo, de nariz chata, con una prominente barriga (fig. 40) y que aparece en ocasiones ridiculizado con orejas de burro.

Príapo

Figura 41. *Príapo, Fresco del vestíbulo de la Casa de los Vettii, Pompeya, s. I d.C.*

Es el gran dios de la ciudad asiática de Lámpsaco, considerado hijo de Afrodita y Dioniso. Su deformidad física se la había causado Hera, temerosa de que el niño que iba a nacer tuviera la belleza de su madre y el poder de su padre. Su madre lo abandonó en el monte y lo recogieron unos pastores que lo criaron y tributaron culto a su virilidad. Su misión era guardar las viñas y los jardines. Como símbolo de fecundidad hacía crecer las plantas. Se le incluía en el cortejo de Dioniso y tenía afinidades con Sileno y los Sátiros.

Dios rústico de la fertilidad, dotado de un miembro desmesurado y vinculado al cortejo de su padre Dioniso, se representó en la Antigüedad como un personaje barbado que alza su túnica para exhibir su sexo erecto, que en un vestíbulo pompeyano pesa en una balanza (fig. 41). Los romanos colocaban estatuas de Príapo en sus jardines para garantizar sus cosechas. En etapas posteriores su fortuna en las artes es casi inexistente, si bien Picasso le dedicó una escultura.

Sátiros

Es otro nombre de los Silenos. Son genios de la naturaleza incorporados al séquito de Dioniso. Se les representaba de diferentes maneras, unas veces con la parte inferior del cuerpo como un caballo, con una larga cola, y la superior como un hombre, siempre con su miembro viril en erección. Perseguían a las ninfas y a las Ménades, bailaban y bebían con Dioniso. Sus rasgos más bestiales se fueron atenuando con el tiempo en las representaciones plásticas.

Uno de los más conocidos es Marsias, quien pasa por ser el inventor de la flauta de doble tubo frente a la siringa del dios Pan. Ufano de su hallazgo creyó que su música era más bella que la de la lira de Apolo y lo desafió. Apolo aceptó, con la condición de que el vencedor tendría plena libertad para tratar a su antojo al vencido. Marsias fue declarado vencido y Apolo lo desolló vivo colgándolo de un pino (fig. 18). Después se arrepintió de su cólera y transformó a Marsias en río. Se le representa a menudo en el arte helenístico.

Los sátiros son criaturas masculinas, famosas por su fealdad, curiosidad y ebriedad, que vagan por bosques y montañas en compañía de los dioses Dioniso y Pan. Su proverbial apetito sexual centra la mayoría de sus representaciones artísticas, pues sólo desempeñan papeles secundarios en los mitos, exceptuan-

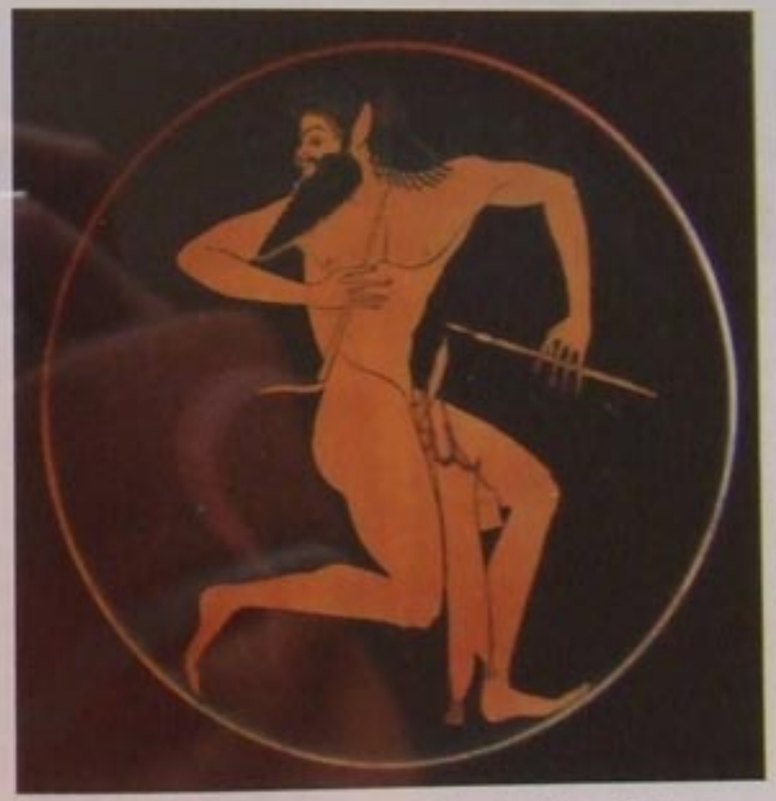

Figura 42. *Plato ático con Sátiro, h. 500 a.C. París, Biblioteca Nacional.*

do a Sileno y Marsias. En Grecia se ilustran como seres caprichosos y en perpetua danza, tanto en la cerámica ática (fig. 42) como en la escultura helenística. Roma consagró su tipo definitivo de macho cabrío que les vincula con Pan. Con el tiempo, los sátiros se asimilaron al lado salvaje de la naturaleza y a la lujuria, pero sirvieron sobre todo a los pintores como pretexto para representar escenas eróticas con desnudos femeninos en paisajes de bosques o en interiores de alcoba (fig. 43).

Figura 43. *Hendrick Goltzius, Júpiter (como sátiro) y Antíope, 1612. Haarlem, Museo Frans Hals.*

Tema 4

MITOLOGÍA DE LOS HÉROES

Cruz Martínez de la Torre
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Heracles.
   1.1. Los Doce Trabajos de Heracles.
   1.2. Matrimonio, muerte y apoteosis del héroe.
2. Jasón y los Argonautas.
3. Orfeo.
4. El ciclo troyano.
   4.1. Paris y el rapto de Helena.
   4.2. Los grandes héroes troyanos.

INTRODUCCIÓN

Los mitos no pueden limitarse a los dioses, ya que los dioses reclaman a los héroes y, por lo tanto, éstos también pertenecen a la mitología. Pero la mitología de los héroes está entretejida con la historia, con los sucesos de un tiempo real, como si fuesen ya historia de verdad. Aunque hayan sido personas existentes, en sus leyendas aparecen de un modo que los aparta de la *historia*. Como los dioses, actúan como prototipos.

En la mitología griega, el tiempo de los héroes se denomina *Época heroica* y abarca desde el nacimiento de Heracles hasta el final de la Guerra de Troya. Como primera prueba de su existencia fuera de lo común, las circunstancias que rodean el nacimiento de los héroes suelen ser insólitas: profecías, ser víctimas de ataques, raptos, infancia transcurrida en tierras lejanas... A lo largo de su vida, el héroe griego desarrolla unas habilidades excepcionales que le permiten acometer grandes hazañas, lidiar con seres fantásticos y fundar ciudades. Su muerte, por lo general de acuerdo con el carácter extraordinario y mítico de su existencia, toma la forma de una apoteosis, ubicada en numerosos relatos en la cima de un monte. A pesar de no estar exentos de muchos de los defectos humanos, los héroes son objeto de culto, una forma especial de veneración semejante a la que se tributaba a los dioses del mundo de los difuntos.

1. Heracles

Figura 1. *Heracles niño estrangulando a la serpiente, s. II d.C., Roma, Museos Capitolinos.*

Es sin duda el mayor de los héroes griegos, generándose entorno a él un volumen extraordinario de mitos. Es el *héroe divino*, el dios entre los héroes. Entró en la vida como hijo de Zeus y una mujer mortal, Alcmena, descendiente de Perseo. Recorrió un largo camino lleno de sufrimientos antes de celebrar su deificación. Tebas se sentía orgullosa de ser su ciudad natal.

Su padre mortal, Anfitrión, fue suplantado por Zeus para llegar hasta Alcmena en una noche que duró tres veces más de lo normal. Por eso se le llama *Heracles trisélenos*, de la triple luna. Alcmena quedó embarazada de gemelos, uno hijo de Zeus y el otro, Ificles, de su esposo Anfitrión, quien le engendró al día siguiente de su relación con el dios al regreso de la expedición contra los telebeos. Por parte de Anfitrión y Alcmena Heracles era descendiente del linaje de Perseo por tanto de raza argiva. Los sucesores, *los heraclidas*, conquistarían los reinos peloponesos de Micenas, Esparta y Argos.

Figura 2. *Jacopo Tintoretto. El origen de la Vía Láctea, h. 1575. Londres, National Gallery.*

Hera, dominada por los celos ya antes del nacimiento del niño, envía dos serpientes al pequeño Hércules, aún en la cuna, que éste estranguló con sus poderosas manos (fig. 1). Según el mito fue amamantado por Hera, chupando con tanta fuerza que ella le apartó de su seno. Al retirar al niño, la leche que fluyó dejó la estela de la vía láctea en el cielo. Este hecho podría haber sucedido por una estrategia de Hermes, ya que era la condición precisa para que gozara de la inmortalidad, momento en el que Tiresias vaticinó la gloria que le esperaba (fig. 2).

Al mismo tiempo que Hera lo persiguió, Heracles aparece como servidor de ésta, lo que corrobora su nombre, que significa la *gloria de Hera*. De hecho, después de estar ya entre los dioses, la diosa se reconcilia con él y, tras una ceremonia en la que se simuló el nacimiento del héroe como si saliera del seno de Hera, ésta se convirtió en su madre inmortal.

La fuerza y el carácter colérico del héroe se manifestaron muy pronto. En su educación se había mostrado poco dócil, como con su desdichado maestro Lino, con quien aprendió los fundamentos de las letras y la música. Heracles reaccionó lanzándole una silla, o una lira, a la cabeza cuando éste pretendía castigarle. Anfitrión, por temor a sus accesos de cólera, lo envió al campo, poniéndolo al frente de sus rebaños.

A los dieciocho años llegó su primera hazaña, matar al león de Citerón, una fiera devastadora para los rebaños de su padre mortal Anfitrión y los del vecino rey de Tespio. Cuando decidió acabar con el león se instaló en el palacio real, enviándole el monarca cada noche a su cama a una de sus cincuenta hijas, si bien el héroe creía que se trataba siempre de la misma: así llegó a ser padre de los cincuenta Heraclidas. Después del mismo número de días mató al león.

Heracles libró también a su ciudad del tributo que pagaban a la urbe vecina, Orcómeno, por lo que el rey de Tebas, Creonte, le dio en agradecimiento la mano de Mégara, su hija mayor. Con ella tuvo varios hijos, a los que pronto mató con sus propias manos como consecuencia de un acceso de locura que le envió Hera, que quería obligarle a que se trasladara a Argos y se pusiera al servicio de Euristeo. Antes de nacer Heracles, Zeus había prometido, imprudentemente, que el primer niño que naciera del linaje de Perseo reinaría en Argos. Hera consiguió que el nacimiento de Heracles se retrasase y se adelantase el de Euristeo, cambiando así a favor de éste la promesa de Zeus. Al recobrar la razón tras el parricidio Heracles quiso suicidarse, pero intervino Teseo, el héroe filósofo símbolo de la prudencia frente a la violencia doria, llevándoselo a Atenas.

1.1. *Los Doce Trabajos de Heracles*

Los Doce Trabajos son las hazañas que realizó a las órdenes de su primo Euristeo. Se dan diversas explicaciones a las causas de esta sumisión personal. Una de ellas, recogida en la tragedia de Eurípides, es que Euristeo le permitió ir a Argos si previamente realizaba unas *tareas* que libraran al mundo de monstruos. Otra interpretación es que fueron la expiación por la muerte de sus hijos.

Los mitógrafos de época helenística dividen los trabajos en dos bloques, los seis primeros realizados en Grecia y los otros en el resto del mundo. Existen numerosas variantes entre las diferentes versiones. El orden en que se relatan dichos trabajos varía ligeramente, dependiendo de las fuentes, siguiéndose aquí la clasificación de Grimal.

Durante su primer trabajo talló su característica maza y se apoderó de la piel del león de Nemea, sirviéndose de la cabeza como yelmo. Otras de sus armas son de origen divino, como el arco y las flechas recibidas de Apolo, la espada de Hermes, la coraza de Hefesto, el peplo de Atenea y los caballos de Posidón.

El león de Nemea

El león era un monstruo nieto de Tifón, hermano de la Esfinge de Tebas, al que Hera puso en Nemea, donde asolaba la región atacando a los hombres y al ganado. El animal era invulnerable a las flechas que primero le lanzó Heracles, por lo que, al final, lo ahogó cogiéndolo en brazos una vez acorralado en su cueva. Tras despellejarle se vistió con su piel, utilizando la cabeza del monstruo como casco. En Nemea instituyó Heracles los juegos en honor de Zeus.

Al volver victorioso a Argos, Euristeo se asustó tanto de la fuerza descomunal del héroe, capaz de ahogar a un león, que le prohibió entrar en adelante en la ciudad cuando volviera de sus trabajos, ordenándole que dejase el botín a las puertas.

Figura 3. *Placa de cofre de marfil, Constantinopla, s. X-XI. París, Museo Nacional de la Edad Media.*

El primero de los doce trabajos es sin duda el que mayor fortuna ha tenido en las artes figurativas desde la Antigüedad. Al no conseguir atravesar la espesa piel del león con sus flechas, Heracles se fabrica una maza tallando el tronco de un olivo. Son muy habituales las representaciones del combate en sí, cuando el héroe asfixia al monstruo con la fuerza de sus brazos. La diosa Atenea le revela que la única forma de despellejar al animal muerto es utilizar sus garras. A partir de este episodio queda configurado el tipo iconográfico de Heracles, que dejará de representarse desnudo y vestirá la piel del león a modo de armadura, su cabeza como yelmo y la maza de olivo como arma (fig. 3).

La hidra de Lerna

Hija de Tifón, la hidra fue criada por Hera como prueba para medir a Heracles. Era una serpiente acuática devastadora, de varias cabezas, y a la cual quien se acercara moría por su aliento venenoso. Heracles intentó matarla con flechas encendidas y posteriormente cortándole las cabezas con su espada, pero de cada cabeza cortada salía una nueva. Con ayuda de su sobrino Yolao, e incendiando un bosque continuo, fue quemando con tizones encendidos la herida de cada una de ellas para que no volvieran a crecer. El veneno de la hidra le sirvió a Heracles para empapar sus flechas y convertirlas en mortíferas.

Tras vencerla, Euristeo se negó a contar este trabajo entre los impuestos, pretextando que le había ayudado su sobrino Yolao.

El pintor simbolista Gustave Moreau, fascinado por el mito de Heracles, representó a una hidra con aspecto de dragón con siete cabezas, rodeada de sus víctimas. Un Heracles apolíneo y calmado se yergue dispuesto a iniciar el combate (fig. 4).

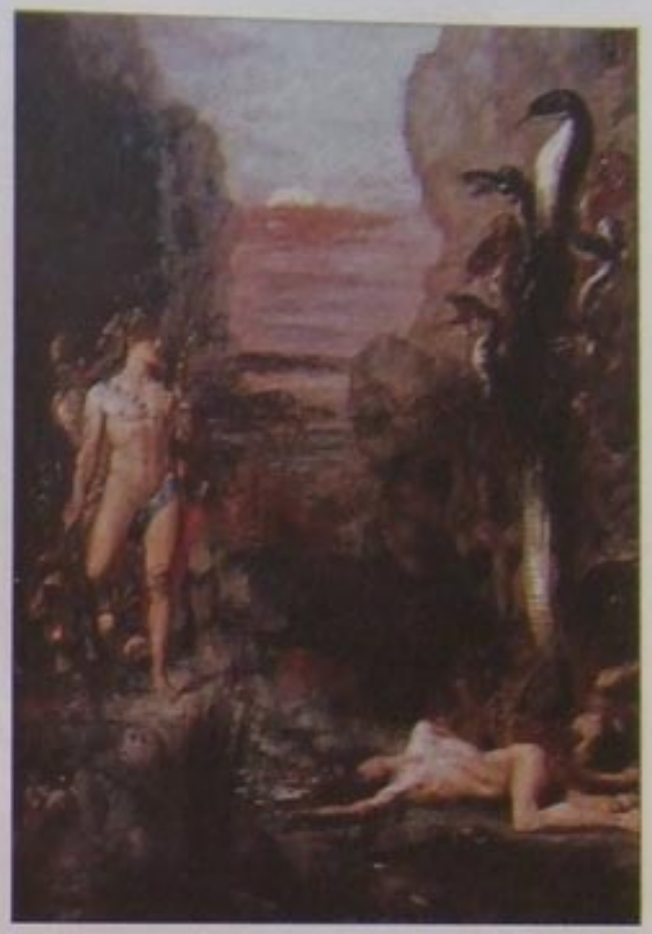

Figura 4. *Gustave Moreau. Hércules y la hidra de Lerna, 1876 (Fragmento central). Chicago, Art Institute.*

El jabalí de Erimanto

Heracles debía llevar vivo este jabalí a Euristeo. Para lograrlo lo hizo salir de su guarida y, fatigándolo con su persecución por la espesa nieve, consiguió capturarlo, regresando con él cargado a la espalda.

El tema no goza de especial relevancia en las artes por sus similitudes con la cacería del Jabalí de Calidón, mucho más popular, en la que participó un gran grupo de héroes contemporáneos de Heracles (cf. tema 5, fig. 15).

La cierva de Cerinia

La cierva era un animal de tamaño gigantesco que habitaba en Énoe, donde también destruía las cosechas. Heracles le dio muerte y consagró su cornamenta en el templo de Ártemis. Esto es lo que se cuenta en una versión, pero hay otras en las que el héroe da muestras de piedad. La cierva estaba consagrada a Ártemis, lo que la hacía intocable. Heracles la persiguió un año entero hasta que logró cansarla y herirla levemente. Apolo y Ártemis se la reclamaron, pero él responsabilizó a Euristeo, quien le había ordenado llevársela.

Figura 5. *Heracles y la Cierva de Cerinia. Ánfora, h. 540-530 a.C. Londres, British Museum.*

Según esta versión, Heracles necesitó un año para cazar a la cierva de Cerinia sin derramar su sangre, ya que sus pezuñas de bronce la hacían inalcanzable. Esta cerámica ilustra el momento en que el héroe parte uno de los cuernos de oro de la cierva, ante la mirada de Atenea y Ártemis (fig. 5).

Las aves del lago Estinfalo

En este lago de Arcadia habitaba un número incalculable de aves que, cuando se asustaban y levantaban el vuelo, oscurecían el sol, convirtiéndose en una plaga para las regiones vecinas, cuyas cosechas malograban. Lo más complicado para Heracles era hacerlas salir del bosque, lo que consiguió con una especie de castañuelas de bronce que él se fabricó, logrando asustarlas para que salieran de la espesura y así poderlas derribar con sus flechas.

Las aves de Estinfalo fue uno de los trabajos con menor frecuencia ilustrados por los artistas. Curiosamente Alberto Durero escogió el tema en una de las dos únicas obras mitológicas que pintó (fig. 6). El artista ilustra el momento en que Heracles, tras conseguir mediante un ardid que las temibles aves abandonen el bosque, les dispara sus flechas envenenadas. Según la tradición, los diabólicos seres, de garras y picos broncíneos, lanzaban a los humanos mortíferas plumas de hierro. Sin embargo, el pintor toma como fuente de inspiración las Arpías que habitan el Infierno de Dante, mezcla de sirenas y grifos.

Figura 6. *Alberto Durero. Hércules y las aves de Estínfalo, h. 1500. Germanisches National Museum de Nuremberg.*

Los establos de Augias

Augias, rey de Élide, en el Peloponeso, poseía muchos rebaños pero acumulaba el estiércol en los establos, quedando los campos privados de su abono y, por tanto, estériles.

Euristeo quería humillar a Heracles encargándole la limpieza de los mismos, un trabajo del todo servil. El héroe, antes de hacer su labor de limpieza, concertó un salario con Augias, acordando, según una versión, la entrega de una parte de su reino y, según otra la décima parte de sus rebaños. Heracles derribó las paredes del establo, abrió una brecha y logró que los dos ríos, el Alfeo y el Peneo, pasaran por allí y limpiaran todo (fig. 7). De acuer-

Figura 7. *Francisco de Zurbarán, Hércules desvía el curso del río Alfeo, 1634. Madrid, Museo del Prado.*

do con una de las versiones Augias no cumplió lo pactado, negándose además Euristeo a contarlo como un trabajo porque Heracles no lo había hecho en su nombre.

El toro de Creta

Algunos decían que era el animal que había raptado a Europa a petición de Zeus, otros que había sido el amante de Pasífae o, incluso, que había salido del mar y echaba fuego por la nariz como venganza de Posidón contra Minos. Heracles debía llevarlo vivo ante Euristeo. En Creta, el rey Minos se negó a ayudarle, pero le autorizó a apresarlo si era capaz de hacerlo solo. Heracles lo consiguió y regresó con él a Grecia.

Lo portó a Micenas como ofrenda para Hera, pero la diosa la rechazó, por lo que el toro fue liberado, siendo más tarde atrapado y dado muerte por Teseo en la llanura de Maratón, episodio mucho más representado en las artes que el trabajo de Heracles.

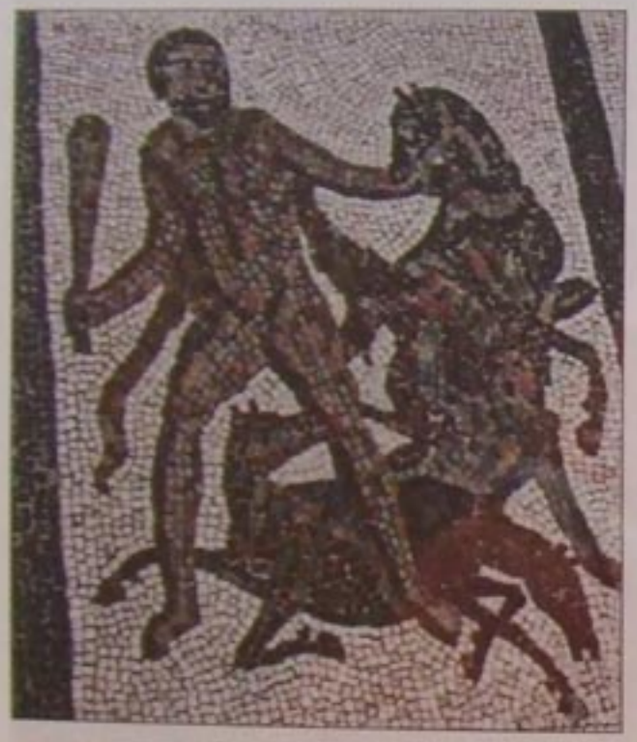

Figura 8. *Hércules y las yeguas de Diomedes. Mosaico de los Trabajos de Hércules, s. III d.C. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

Las yeguas del rey Diomedes

El rey de Tracia, Diomedes, poseía unas yeguas que se alimentaban de carne humana. Heracles consiguió que devoraran a su dueño y, ya saciadas, pudo llevarlas fácilmente ante Euristeo (fig. 8).

El cinturón de la reina de las Amazonas

Heracles tuvo que ir al reino de las Amazonas para conseguir el cinturón de su reina Hipólita, regalo de su padre Ares como símbolo del poder de ésta. La reina aceptó entregárselo al héroe voluntariamente, pero Hera suscitó una lucha entre las amazonas y los compañeros de Heracles, un grupo formado por los participantes en la expedición de la nave Argos. Creyéndose traicionado, el héroe mató a Hipólita, llevando su cinturón a Micenas.

Las amazonas eran un pueblo compuesto sólo por mujeres guerreras, que vivían junto al Mar Negro. Se amputaban el seno derecho para que no les estorbase al disparar el arco o lanzar la jabalina y tan sólo criaban a sus hijas.

Existen varias versiones sobre el final del noveno trabajo. Según algunos textos la reina de las Amazonas muere, escena que aparece en una metopa del templo de Hera en Olimpia. Muchos artistas prefirieron representar el momento en que el héroe le arrebata el cinturón mágico a Hipólita (fig. 9).

Figura 9. *Nicolás Knüpfer. Hércules obteniendo el cinturón de Hipólita, h. 1630-40. San Petersburgo, Museo del Hermitage.*

Los bueyes de Gerión

Para llegar hasta ellos Heracles tuvo que atravesar el Océano y acercarse hasta la isla Eritia, la isla de la puesta del sol, donde se encontraban unos inmensos rebaños de bueyes rojos custodiados por Gerión, un gigante de tres cuerpos y tres cabezas. El viaje resultó tremendamente azaroso hasta alcanzar la isla, llegando incluso a amenazar el héroe con sus flechas al Sol y al Océano. Finalmente logró hacerse con los bueyes y los embarcó, dirigiéndose a Tartesos. Parece que Heracles en su viaje de ida había erigido a su paso por Tartesos dos columnas, el Peñón de Gibraltar y el de Ceuta. Al término del viaje, después de pasar nuevos infortunios, el ganado que quedaba fue sacrificado a Hera por Euristeo.

Los pintores de vasijas eligieron dos momentos del décimo trabajo. El primero fue la ardua travesía, en la que Heracles obtiene de Helios la copa dorada con la que éste cruzaba el mar cada noche para arribar en ella a Eritia. Son más frecuentes sin embargo las representaciones del combate contra Gerión (fig. 10).

Figura 10. *Combate entre Heracles y Gerión, 510-500 a.C. Munich, Staatliche Antikensammlungen.*

El can Cerbero

Cerbero era el perro de Hades que custodiaba la entrada a los Infiernos. Euristeo no encontró tarea más difícil para encomendar al héroe que la de secuestrar al can de tres cabezas, pues adentrarse en el mundo subterráneo suponía la violación de un reino sagrado. Zeus ordenó a Atenea y a Hermes que le ayudaran. Y, para no ofender a los dioses, Heracles se hizo iniciar en los misterios de Eleusis, en los cuales los creyentes aprendían la manera de acceder con seguridad al otro mundo tras la muerte. Sin embargo, el héroe había matado a muchos enemigos y estaba contaminado por su sangre. Además, en su condición de extranjero, tampoco podía ser iniciado en los misterios, por lo que fue adoptado por Pilio, un eleusino. De esta manera encontró Heracles la entrada al reino subterráneo, cruzando en la barca de Caronte la laguna Estigia.

Figura 11. *Antonio del Pollaiolo. Hércules y Anteo, h. 1470. Florencia, Museo del Bargello.*

Al ver llegar a Heracles a su reino todos los muertos sintieron miedo y huyeron, salvo el héroe Meleagro y la Gorgona Medusa. Pero Hermes, que le guiaba, le tranquilizó diciéndole que ésta era tan sólo una sombra que no podía hacerle daño, ya que así se imaginaban los griegos la vida de los muertos en los Infiernos. Entonces tras intentar atacar a Meleagro, éste le contó su final y Heracles lloró conmovido prometiéndole casarse con la hermana que le quedaba, Deyanira, como efectivamente hizo. En este lugar encontró también a Teseo, a Pirítoo y a Ascálafo. Compareciendo finalmente ante Hades le pidió autorización para llevarse al can Cerbero, lo que éste le concedió con la condición de que lo dominara revestido tan sólo con la coraza y la piel de león. Heracles logró tal hazaña, y cuando le presentó el perro a Euristeo éste quedó tan aterrado que corrió a ocultarse, por lo que el héroe le devolvió el animal a su dueño.

El descenso a los Infiernos es un tema frecuente en la mitología. Los héroes buscan allí en ocasiones conocer su destino, como en el caso de Eneas, cuando quiso averiguar dónde fundaría la nueva Troya. Los psicoanalistas lo han comparado con el *descenso* al subconsciente.

Las manzanas de oro de las Hespérides

Estos frutos eran el regalo de bodas de Gea a Hera. Muy complacida, Hera las mandó plantar en su jardín cercano al monte Atlas, estando custodiadas por un dragón y tres ninfas del atardecer, las Hespérides, cuyos nombres aluden a los colores del cielo en el ocaso. Euristeo quiso que Heracles se las trajera. Para lograrlo lo primero que tuvo que hacer el héroe fue tratar de averiguar el camino. Sólo Nereo, el viejo dios del mar, podía informarle y, obligado, lo hizo. El itinerario tradicional es muy extraño, va desde el norte de Grecia e Iliria a Egipto y Libia, en el norte de África.

Figura 12. *Frederic Leighton. El Jardín de las Hespérides, 1892. Liverpool, Lady Lever Art Gallery.*

Durante el camino, entre otras aventuras, el héroe se enfrentó en Libia con Anteo, el gigante hijo de Posidón y Gea que desafiaba a todos los viajeros a luchar a vida o muerte, resultando él siempre vencedor pues recargaba sus fuerzas al estar en contacto con la Tierra, su madre. Heracles lo derrotó al levantarlo del suelo y asfixiarlo con su abrazo, privándole del aliento materno (fig. 11).

Más adelante, en el Caúcaso, liberó al titán Prometeo, que había sido sometido a un terrible castigo por ofender a Zeus. Encadenado a una roca, su hígado era devorado cada día por un águila, volviendo a crecerle cada noche por su condición de inmortal (tema 2, fig. 15). Heracles mató con una flecha al águila y, en agradecimiento, el titán le brindó su ayuda.

Prometeo le reveló que no debía coger con su mano las manzanas, sino que debía ser Atlante quien lo hiciera. Este gigante sostenía el cielo sobre sus hombros y al llegar junto a él Heracles le ofreció sustentarlo en su lugar durante el tiempo que necesitara para ir a recoger las manzanas. A su regreso Atalante le anunció que sería él quien llevara los frutos a Euristeo. Con el pretexto de ponerse algo sobre los hombros que aliviara su carga, Heracles le pidió que volviera a sostener el mundo. Cuando Heracles se vio libre, cogió las manzanas y huyó.

Una tradición cuenta que las Hespérides, desesperadas por haberse dejado arrebatar las manzanas, se trasformaron en árboles, un olmo, un sauce y un

álamo. El dragón pasó a ser en el cielo la constelación de la Serpiente. De vuelta a Micenas, Euristeo le devolvió las manzanas y Heracles se las ofreció a Hera, quien las restituyó al jardín de donde procedían, que ha sido escasamente representado en las artes figurativas (fig. 12).

El orden e iconografía canónicos de los Doce Trabajos, o *Heracles Dodecáthlos*, se estableció en los relieves del Templo de Zeus en Olimpia. El héroe, al ser sometido a tareas inhumanas y medir sus fuerzas contra criaturas formidables, personificó desde las primeras manifestaciones artísticas no sólo los valores físicos de la competición, sino también el triunfo de la astucia sobre la fuerza. Es la conjunción de las virtudes heráclidas la que permite al héroe imponer el orden sobre el caos. Este simbolismo explica la frecuencia de los ciclos de los trabajos en la Antigüedad (fig. 13).

Figura 13. *Sarcófago romano con Los Trabajos de Hércules, s. III d.C. Roma, Palacio Altemps.*

1.2. *Matrimonio, muerte y apoteosis del héroe*

Superados los Doce Trabajos, Heracles vivió innumerables aventuras más: se vengó de Augias, que le había negado el salario convenido, realizó una expedición contra Pilos, etc., aventuras que fueron de mayor o menor alcance.

Finalmente, los trágicos nos ofrecen el relato de la muerte y apoteosis del héroe, narradas en las *Traquinias* de Sófocles. Tras casarse con Deyanira, cumpliendo la promesa hecha a su hermano Meleagro en su descenso a los Infiernos, vivió con ella en Calidón. Pero la fatalidad quiso que cometiera un homicidio involuntariamente, por lo que, a pesar de haber obtenido el perdón del rey Eneo, prefirió exiliarse con Deyanira y su hijo Hilo. Durante el viaje tuvo que luchar con el centauro Neso, que se dedicaba a ayudar a los viajeros a atravesar el río Eveno. Primero cruzó a Heracles, pero, al pasar a su mujer, intentó violarla (fig. 14). Heracles hirió con una flecha envenenada a Neso y éste, a punto de morir, le aconseja a Deyanira que recoja su sangre para elaborar con ella un filtro que le devolvería el amor de su marido si fuera necesario. Ella le creyó y obedeció en secreto.

Tras perpetrar otro asesinato Heracles sufrió un nuevo ataque de locura. La sacerdotisa de Delfos le dijo que para purificarse habría de servir como esclavo durante tres años. Por este motivo estuvo el héroe sometido a la reina lidia Ónfale. Al enterarse Deyanira de que su esposo se había enamorado de Yole, una princesa tesálica, utilizó la sangre del centauro Neso para reconquistar su amor, impregnando con ella un manto para Heracles, si bien lo que en realidad hizo fue envenenarle en medio de espantosos dolores. Cuando Deyanira se dio cuenta del engaño de Neso se suicidó. Heracles subió entonces al monte Eta y preparó una gran pira funeraria (fig. 15). Mientras el fuego ardía, se oyó un trueno y el héroe desapareció. Estando ya entre los dioses se reconcilió con Hera y, casado con Hebe, diosa de la belleza juvenil, llegó a ser uno de los inmortales.

Figura 14. *Sebastiano Ricci. Hércules y Neso (detalle), 1706-07. Florencia, Palacio Marucello-Fenzi.*

Figura 15. *Guido Reni, Hércules en la pira, 1617-19. París, Museo del Louvre.*

Heracles es el héroe con mayor frecuencia ilustrado en el arte de la Antigüedad. Suele representarse como un hombre corpulento, de pelo corto, barbado o imberbe, y cuyos atributos son la maza y la piel del león de Nemea, portando en ocasiones el arco y las flechas regalo de Apolo. En escultura personifica la fuerza colosal, el valor y la tenacidad de los hombres sometidos a los designios divinos. En el famoso *Hércules Farnesio* de Nápoles, copia en mármol de un original

perdido de Lisipo, el héroe, exhausto tras el esfuerzo, descansa sobre su clava (fig. 16). En la mano derecha, escondida detrás de la espalda, sostiene las manzanas del jardín de las Hespérides que aseguran su inmortalidad. En Roma, varios emperadores quisieron asimilar su figura a la de Heracles. Así, en el siglo II d. C., Cómodo se hará retratar en un busto llevando sobre la cabeza el yelmo felino mientras sujeta en sus manos la maza hercúlea y las manzanas (fig. 17).

Figura 16. *Hércules Farnesio. Copia romana de un original de Lisipo, h. 320 a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

Figura 17. *Apoteosis de Cómodo como Hércules, h. 191-192 d.C. Roma, Museos Capitolinos.*

A partir del siglo III el héroe se cristianiza. En las pinturas de las catacumbas romanas aparece en su condición de esclavo, figurado con nimbo. En la Edad Media se desarrolla la imagen de Heracles como prefiguración pagana de Cristo, con el que comparte la naturaleza semidivina. Antes que el Salvador, el héroe mitológico descenderá a los infiernos, sufrirá un calvario y ascenderá como él a los cielos. En sentido contrario, su imagen será confrontada a la de personajes bíblicos como Adán y Sansón, que hallaron su perdición tras sucumbir a las artimañas femeninas. Mientras la relación con Deyanira ha gozado de escasa fortuna en las artes, la representación de Heracles con Ónfale es mucho más frecuente. Desde el siglo XVI aparecen en varios cuadros el héroe y la reina de Lidia

en el lecho, tras haberse intercambiado los atributos y las ropas en presencia de Cupido (fig. 18). El tema, ajeno al arte griego clásico por mostrar las debilidades del héroe, será interpretado en la Edad Moderna como símbolo de los poderes de seducción femeninos. En este sentido se enmarca también la iconografía de *Heracles ebrio*, el héroe humillado que representó Rubens tras perder una apuesta con Dioniso sobre la resistencia de ambos ante la bebida.

Durante el Renacimiento y el Barroco Heracles encarnará en gran medida la virtud heroica y la fe inquebrantable. A esta acepción corresponde el tema denominado *Heracles en la encrucijada*, inspirado en Hesíodo y Jenofonte (fig. 19).

Figura 18. *François Lemoyne. Hércules y Ónfale, 1724. París, Museo del Louvre.*

Figura 19. *Anibal Carracci. Heracles en la encrucijada, h. 1596. Nápoles, Museo de Capodimonte.*

El héroe debe elegir entre dos caminos, simbolizados por dos mujeres. Una de ellas, la Virtud, conduce a la inmortalidad mediante el cumplimiento del deber, mientras la otra, Voluptas, incita al pecado y la lujuria que llevan al infierno por la senda del engaño.

Paralelamente, Heracles se convirtió en la Edad Moderna en modelo de virtud, fuerza colosal y apoteosis para los soberanos y la nobleza europea, que ensalzaron su imagen en los programas decorativos de sus palacios. Entre los ciclos de los Doce Trabajos pintados en el Renacimiento italiano destacan el ejecutado por Mantegna en el Palacio Ducal de Mantua y el de Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia. Felipe IV encargará en la década de 1630 a Zurbarán una serie de diez lienzos sobre la vida de Heracles para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Las obras tenían como fin reivindicar el origen mítico de la monarquía hispánica, leyéndose al mismo tiempo como una alegoría del buen gobierno. Asimismo, la elección del tema de la *Apoteosis de Hércules* por parte de la nobleza como motivo central del techo de sus palacios (Pacheco en la Casa Pilatos, 1603 y Le Brun en el Castillo de Vaux-le-Vicomte, 1655, fig. 20) será usurpada por los respectivos soberanos en sus residencias reales de Madrid y Versalles.

Figura 20. *Charles Le Brun. Apoteosis de Hércules, 1658-61. Castillo de Vaux-le-Vicomte.*

2. Jasón y los Argonautas

Jasón, hijo de Esón y oriundo de Yolco, estaba entre los descendientes de Eolo, el dios de los vientos. Su padre había sido despojado del trono que le pertenecía por su hermanastro Pelias. Jasón fue educado por el centauro Quirón y, convertido ya en un joven, se presentó ante su tío Pelias y le reclamó el trono que le había usurpado. Pelias le pidió a cambio que le trajera la piel del Vellocino de oro, el vellón del carnero alado que había transportado en una ocasión a Frixo y Hele por los aires para salvarlos de su madrastra Ino. El rey de Cólquide lo había consagrado a Ares y estaba guardado por un dragón. Dada la dificultad de conseguirlo, Pelias pensó que Jasón no volvería nunca de esa expedición.

Jasón pidió ayuda a Argo, hijo de Frixo, y por consejo de Atenea Argo construyó la nave de su propio nombre que le conduciría a la Cólquide a él y a sus compañeros, los Argonautas. Parece ser que dicha embarcación tenía espacio para cincuenta remeros. Jasón pregonó por toda Grecia que estaba organizando un viaje para traer el Vellocino de oro, acudiendo muchos hombres a su llamada (fig. 21).

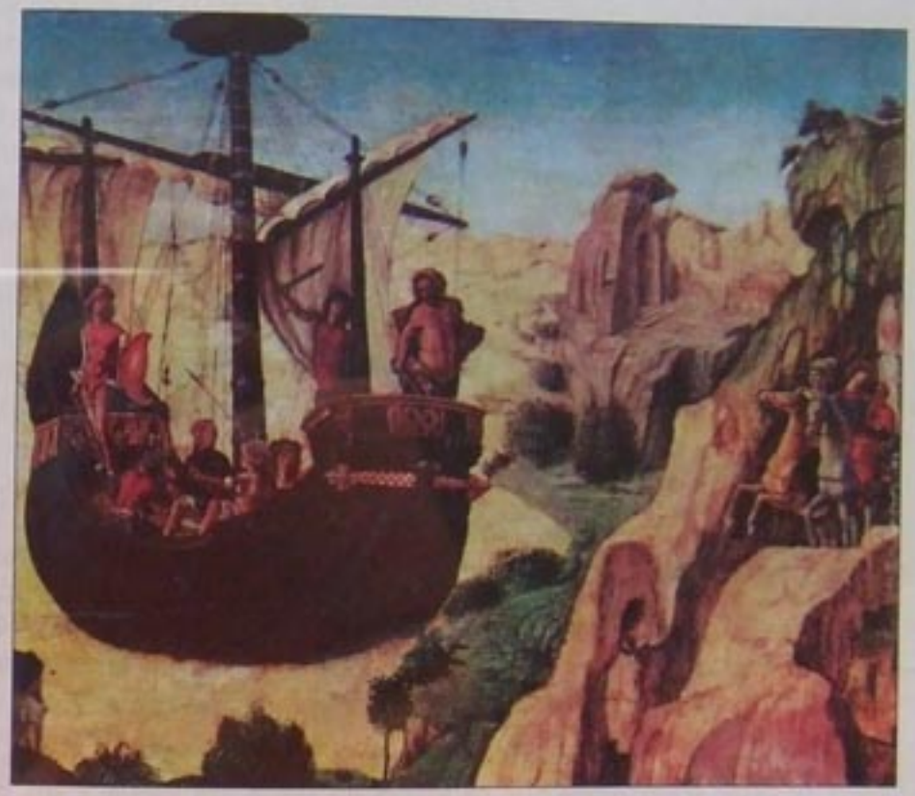

Figura 21. *Lorenzo Costa. El Argo, h. 1500-1530. Padua, Museo Cívico.*

La lista de los que le acompañaban difiere de unas fuentes a otras y refleja las distintas épocas de la leyenda. Entre ellos estaba Orfeo, que marcaba la cadencia a los galeotes consiguiendo que remaran sin esfuerzo, y, además, sirvió de protección contra las Sirenas, porque su música deleitaba a los marineros más que el canto de éstas. Cástor y Pólux, los Dióscuros, hijos de Zeus y

Leda, y Heracles desempeñaron junto a otros héroes un papel activo en la expedición, frente a los que fueron sólo comparsas, participando incluso en ella una mujer, Atalanta. Durante el viaje se detuvieron en la isla de las Amazonas, a las cuales se unieron. En la isla de Samotracia se iniciaron en los misterios, aconsejados por Orfeo.

Después de muchas aventuras llegaron a la Cólquide donde gracias a la ayuda de Medea lograron el Vellocino de oro (fig. 22). Medea era hija del rey Eetes, nieta del Sol y de la maga Circe y, al igual que ésta, es el prototipo de la hechicera. La tradición difiere sobre si era una mujer de buenos sentimientos, opuesta a la política de su padre que mataba a todos los extranjeros que llegaban. Al arribar los argonautas hizo prometer a Jasón que se casaría con ella si lograba el Vellocino. Jasón le dio su palabra y Medea huyó con él y sus compañeros en la nave Argo cuando lo tuvieron en sus manos. Posteriormente fue capaz de matar a los hijos que había tenido con Jasón para castigar su perjurio, porque el ingrato héroe iba a tomar otra esposa en Corinto. Esta actuación la convirtió en el prototipo de la asesina, no precisamente para ser modelo a imitar sino todo lo contrario.

Figura 22. *Jasón apoderándose del Vellocino de oro con la ayuda de Medea. Sarcófago romano, s. II d. C. Roma, Palacio Altemps.*

En la tragedia que lleva su nombre Eurípides presenta a Medea actuando así, si bien en otras tradiciones ella se venga de Jasón sin matar a sus hijos, mostrando comprensión por su situación de mujer extranjera, traicionada y abandonada. Conviene recordar que en la tragedia helénica no se atribuyen actos terribles de venganza como éste a mujeres griegas, sino a extranjeras. Al respecto es curioso lo que dice Medea en sus lamentos sobre las mujeres de la época: *De cuantas cosas tienen vida y pensamiento, nosotras las mujeres somos el ser más desgraciado… Y dicen de nosotras que vivimos sin riesgo… Razonan mal.*

Tras conseguir el Vellocino Jasón llegó a Yolco y se lo entregó a Pelias (fig. 23). Después hay una gran variedad de tradiciones: según una, permaneció en Yolco, donde Medea se vengó de Pelias persuadiendo a sus hijas de que lo hirvieran en un gran caldero para recuperar la juventud. Jasón y Medea se refugiaron después en Corinto, donde vivieron tranquilos y felices unos años hasta que Jasón aceptó la propuesta de Creonte de casarse con su hija Creúsa. Tras provocar la muerte de Creúsa y Creonte, Medea escapó a Atenas, donde se había asegurado la acogida de Egeo, y Jasón volvió a Yolco donde subió al trono.

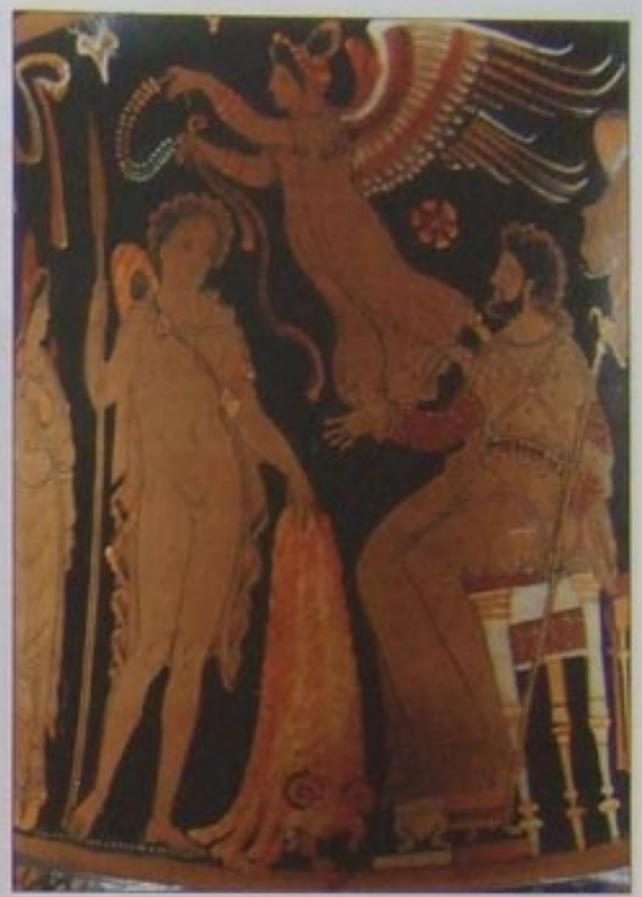

Figura 23. *Jasón le trae a Pelias el Vellocino de oro, 340-330 a.C. París, Museo del Louvre.*

Jasón recibía culto en varias ciudades griegas como patrón de la navegación. Por otro lado, el núcleo primitivo de la leyenda de los Argonautas es anterior a Homero. En la Odisea se registran las hazañas de Jasón, existiendo evidentes similitudes entre ambas.

Jasón no ocupa un lugar destacado en las artes hasta prácticamente el siglo XIX. En la mayoría de las representaciones que se conservan de la Antigüedad figura como integrante de la expedición de los Argonautas, protagonizando las míticas aventuras que la tradición le atribuye, especialmente su combate contra el dragón guardián del Vellocino y la presentación de éste a Pelias. Durante el Renacimiento, las hazañas del mítico príncipe aparecerán en los arcones nupciales que contenían las dotes de las futuras esposas. Entre los escasos ciclos posteriormente consagrados a su vida destaca el ejecutado por los pintores clasicistas Carracci en un palacio boloñés a finales del *Cinquecento*. El escultor neoclásico danés Thorvaldsen realizó una estatua colosal de Jasón basándose en el *Doríforo* de Polícleto (fig. 24). El héroe porta el Vellocino de oro colgando sobre su brazo izquierdo. Vestido como un guerrero, está representado en un momento de solemne quietud y reflexión, de acuerdo al principio neoclásico de la *serena grandeza*. La obra fue muy alabada en la Roma de principios del siglo XIX en tanto que renacer del Clasicismo griego y como alegoría del hombre libre. Para-

lelamente, la leyenda del héroe atrajo la mirada romántica y simbólica de Turner, Füssli y Moreau.

Sola o en compañía de Jasón, Medea se representa con frecuencia en la Antigüedad como una princesa oriental que infunde temibles castigos. A partir de la Edad Moderna los artistas acudieron más a Ovidio que a Eurípides como fuente de inspiración, resaltando sus calidades de maga legendaria y la dramática muerte de sus hijos (fig. 25).

Figura 24. *Bertel Thorvaldsen. Jasón, 1803-28. Copenhague, Museo Thorvaldsen.*

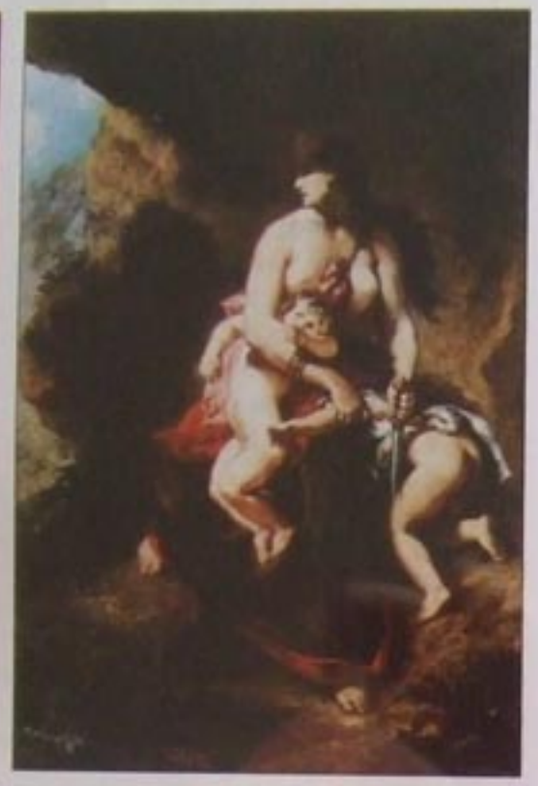

Figura 25. *Eugène Delacroix. Medea, 1838. París, Museo del Louvre.*

3. Orfeo

Este personaje es un héroe especial: sus hazañas no son guerreras, sino que tienen que ver con su poder a través de la música y su descenso al reino de Hades para rescatar a su esposa Eurídice. Participa en la aventura de los Argonautas aunque ajeno al combate. Se le suponía oriundo de Tracia y nacido con anterioridad a la guerra de Troya, por acompañar a los Argonautas en su expedición. Su padre parece que fue el rey Eagro y su madre la musa Calíope. Su

habilidad musical con la lira y el canto le permitía conmover a toda la naturaleza: a las rocas, a las fieras, a las aves y a los peces.

El motivo de su descenso a los infiernos en busca de su esposa Eurídice se ha repetido muy frecuentemente en las artes plásticas y la literatura. La ninfa Eurídice muere por la picadura de una víbora y Orfeo, inconsolable, se arriesga a bajar a los Infiernos para suplicar a Hades y Perséfone que le permitan volver al mundo de los vivos (fig. 26). Su canto logra vencer los obstáculos que había para llegar hasta ellos, el barquero Caronte y el can Cerbero, conmoviendo a la pareja divina, por lo que acceden a que Eurídice retorne con él, con la condición de que no se vuelva a mirarla hasta que no esté arriba. Orfeo no puede vencer su impaciencia y la mira, con lo que la pierde dos veces y e esta ocasión sin remedio.

Figura 26. *Jan Brueghel. Orfeo en los Infiernos, 1594. Florencia, Palacio Pitti.*

El descenso a los Infiernos, más allá del episodio amoroso, se integra en un marco más amplio, de viajes al Más Allá, como los de Heracles, Odiseo y Eneas. La diferencia estriba en que el de éstos se debe a un encargo heroico o al deseo de adquirir un conocimiento. Eso los hace legítimos, mientras que el de Orfeo tiene un carácter trasgresor, al no haber sido inducido por ninguna divinidad, y obedece tan sólo a un interés personal, aunque no logre su objetivo. Sin embargo, consiguió con él un fin imprevisto al adquirir un conoci-

Figura 27. *Orfeo rodeado por los animales. Mosaico pavimental romano, s. III d.C. Palermo, Museo Arqueológico Regional.*

Figura 28. *Rubens. Orfeo y Eurídice, 1636-39. Madrid, Museo del Prado.*

miento de las verdades del Más Allá que luego reveló a los hombres, convirtiéndose en un mediador, la voz que guía el comportamiento humano en los misterios órficos.

Según la tradición más frecuente su fin fue morir despedazado a manos de las mujeres tracias, envidiosas de su fidelidad a Eurídice, por la que se sentían insultadas. Según otras falleció destrozado por un rayo de Zeus, irritado por las revelaciones de Orfeo sobre el otro mundo. Se decía también que su cabeza había continuado cantando después de morir. El alma del poeta pasó a los Campos Elíseos y su lira fue transformada en una constelación celeste.

Los tres episodios principales del mito de Orfeo que gozaron de mayor difusión en las artes son sus habilidades como músico, su descenso a los Infiernos y su muerte a manos de las celosas tracias. Habitualmente el héroe va vestido a la usanza griega y porta indistintamente los atributos de la lira, la cítara o el violín. En los mosaicos romanos aparece frecuentemente aplacando a las fieras con su música (fig. 27). La imagen que figura en algunos sarcófagos de Orfeo llevando un cordero sobre los hombros se considera un posible antecedente iconográfico del *Buen Pastor* cristiano, lo que explica la presencia del héroe tracio en las catacumbas romanas de Domitila. El tema de Orfeo músico inspiró igualmente en el siglo XVII a los pintores flamencos y holandeses especializados en la pintura de animales, que convirtieron al personaje en un mero pretexto anecdótico frente al alarde descriptivo del paisaje circundante y las fieras.

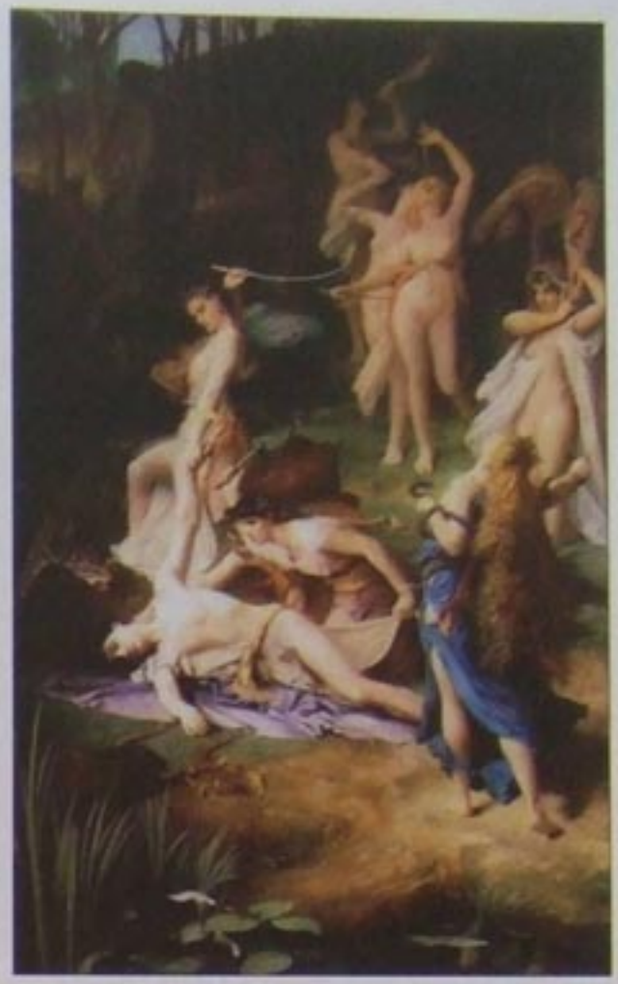

Figura 29. *Émile Lévy. La muerte de Orfeo, 1866. París, Museo de Orsay.*

Sin duda, el episodio de su vida más representado a partir de la Edad Moderna es su bajada a los Infiernos en busca de Eurídice. Suele figurarse en el momento en que la pareja se dispone a abandonar el inframundo, tras haber amaestrado a los monstruos guardianes y convencido a Hades y Perséfone con sus cantos (fig. 28). El dolor inconsolable de Orfeo inspirará a Rodin, y su muerte, imagen más excepcional, a los pintores simbolistas (fig. 29).

4. El ciclo troyano

El ciclo troyano es uno de los más extensos dentro del panorama de la mitología griega y aparece en un autor tan extraordinario como Homero, en la *Ilíada* y la *Odisea*, para su transmisión. Se basa en hechos históricos, por supuesto adornados con mucha fabulación. Una de las causas de ésta pudo ser que cuando comenzaron los viajes de naves griegas por los Dardanelos hacia el mar de Mármara y por el Bósforo hacia el mar Negro, varios siglos después

del colapso del mundo micénico, los marinos debían esperar a veces semanas, incluso meses, pasando el tiempo de alguna manera a la entrada de los Dardanelos hasta que, al fin, un viento favorable permitiera el paso de las naves. Ante los ojos de esos hombres estaban las ruinas de la antigua Troya que evidenciaban su antiguo esplendor, lo que constituía una situación apropiada para el nacimiento de leyendas.

4.1. *Paris y el rapto de Helena*

La causa de la guerra que acabó con la destrucción de la rica ciudad de Troya, la que los arqueólogos denominaron *Troya VIIA*, fue el rapto de Helena, la reina de Esparta, esposa de Menelao, por el príncipe troyano Paris, hijo de Príamo. Voluntaria o involuntariamente Helena le había seguido a Troya: el amor de Helena era el premio que le había prometido Afrodita si éste la elegía como la más hermosa de las diosas frente a Atenea y Hera y que Paris prefirió a la victoria y poder que estas últimas le ofrecían. Las diosas se disputaban la manzana de oro que la Discordia había arrojado al centro de la mesa, con la inscripción de *A la más bella de las diosas*, despechada por no haber sido invitada al banquete de bodas de Tetis y Peleo, cuando Zeus mandó llamar a Paris para que mediara entre ellas y eligiera a la más hermosa.

Paris no había vivido siempre en el palacio de Príamo como hijo suyo. El sueño de su madre poco antes de nacer él fue interpretado como que el niño causaría la ruina de Troya, por lo que, no teniendo valor para matar a la criatura, se lo encomendaron al jefe de sus pastores, quien lo abandonó en el monte. Una osa lo amamantó y cuando el pastor se dio cuenta lo llevó para criarlo junto a su propio hijo. Una vez más se ve en el mito que el querer huir del propio destino lleva inexorablemente hacia su cumplimiento, como también sucede, por ejemplo, en el caso de Edipo y muchos otros.

Después del juicio, que Zeus había querido eludir, Paris se dirigió a Esparta para conseguir el amor de Helena prometido por Afrodita, la cual le ayudó a llevársela a Troya. Helena era la más bella de las mujeres y todos los príncipes de Grecia la habían pretendido. Antes de que ella eligiera a Menelao, todos ellos juraron respetar su decisión y acudir en su auxilio si estaba en algún peligro. Así, después del rapto, se organizó una gran expedición para rescatarla y castigar a Paris. Acudieron gobernantes de toda Grecia al mando de Agamenón, el rey de Micenas, hermano de Menelao. El primer problema fue la gran calma eólica que impedía que la flota partiera y la retuvo en puerto muchos días. El adivino Calcante profetizó que no podrían partir hasta que Agamenón sacrificara a Ártemis a la más bella de sus hijas, a lo cual éste en principio se negó pero tuvo que terminar por ceder y atraer a Ifigenia a Áulide con un engaño, lo cual nunca le perdonó su esposa Clitemnestra (cf. tema 5, fig. 22 y 23).

Perdidas las tragedias de Eurípides y Sófocles sobre el concurso de belleza arbitrado por Paris, el mítico episodio que origina la guerra de Troya aparece recogido en los relatos de Apolodoro, Luciano y Apuleyo. El tema fue profusamente representado en la Antigüedad (cerámica ática, sarcófagos romanos...), apareciendo por lo general Paris ataviado como un pastor junto a las tres diosas en presencia de Hermes. El episodio pasó desapercibido entre los artistas medievales. Retomado con fuerza y ya sin interrupción desde el siglo XVI, el juicio supone una excusa para la representación idealizada del desnudo femenino, quedando en segundo plano el significado de los dones que personifica cada una de las diosas: el poder, la sabiduría y el amor. Destacan entre todas las numerosas versiones del juicio pintadas por Lucas Cranach (fig. 30), Rubens y Luca Giordano. La consecuencia del juicio, el rapto de Helena, aparece con menor frecuencia en las artes figurativas, aunque el arte barroco proporcionará grandes ejemplos.

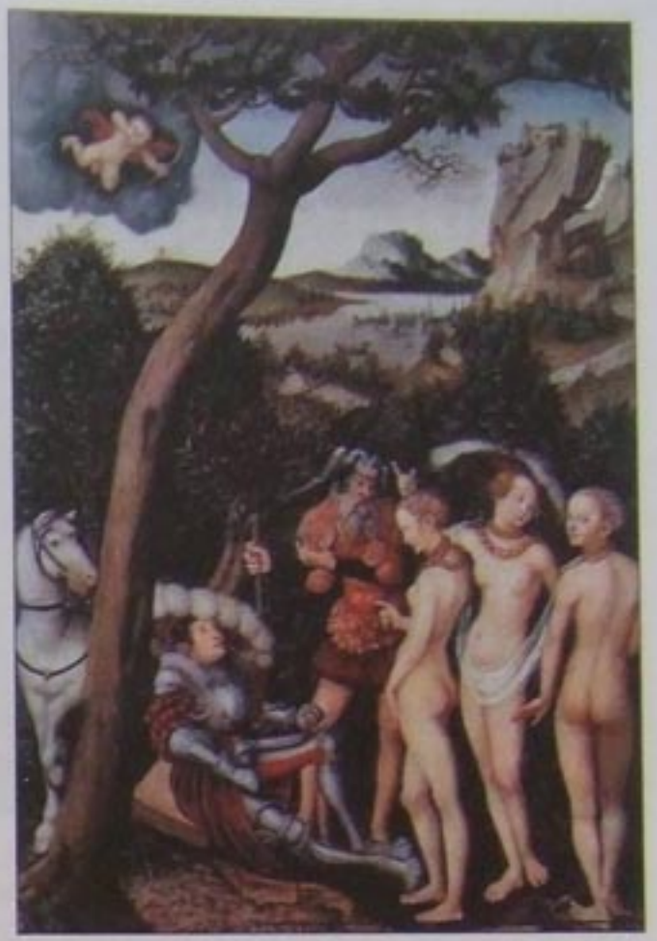

Figura 30. *Lucas Cranach, El Juicio de Paris, 1530. Nueva York, Museo Metropolitan.*

4.2. *Los grandes héroes troyanos*

Reunir a todos los caudillos griegos había sido difícil, especialmente a Odiseo, el rey de Ítaca que se fingió loco, y a Aquiles, a quien su madre Tetis había escondido entre mujeres pero que fue descubierto por un ardid de Odiseo, que puso en evidencia su interés por las armas.

Una vez en Troya, la guerra parecía interminable. La ciudad tenía murallas construidas por los mismos dioses y durante nueve años lucharon troyanos y griegos sin llegar a un resultado definitivo. Ambos bandos combatían valero-

samente, destacando muchos guerreros, si bien los campeones fueron el troyano Héctor, hijo de Príamo y hermano de Paris, y el griego Aquiles, hijo de Tetis y Peleo. El enfrentamiento se hace patente también en el mundo de los dioses, desarrollándose una lucha paralela entre los partidarios de uno y otro bando.

En el décimo año de la guerra se produjo el episodio que canta Homero en su *Ilíada*: Aquiles se encolerizó porque Agamenón le quitó una parte del botín que le correspondía, lo cual era para el héroe homérico una afrenta intolerable al estar unido indisolublemente su honor a la recompensa material, retirándose por ello del combate. Los troyanos empezaron a coger ventaja y, viendo la situación desesperada, su amigo Patroclo le pidió a Aquiles que le permitiera ir al combate en su lugar, vestido con su armadura y llevando sus armas. Patroclo fue muerto por Héctor y en venganza Aquiles volvió a la lucha y le mató, ensañándose con su cadáver hasta que el propio Príamo se presentó a él y le suplicó poder llevarse el cuerpo de su hijo.

La guerra se prolongó hasta que por medio de un engaño de Odiseo, inspirado por Atenea, se logró entrar en la ciudad de Troya dentro de un caballo de madera, que simulaba una ofrenda, en el que iban escondidos guerreros griegos. Éstos abrieron de noche las puertas de la ciudad a los demás cuando ya los troyanos estaban cansados, tras celebrar que los griegos se habían ido. La ciudad quedó destruida por el fuego y los que no perecieron fueron llevados como esclavos a las ciudades griegas.

El *nostos*, o regreso de los héroes a sus ciudades, es otra parte importante de los mitos en torno a Troya. El único que logró volver sin grandes aventuras ni padecimientos fue Néstor, quien siempre había sido prudente y había respetado a los dioses. Los demás siguieron luchando entre ellos, favoreciendo o perjudicando al resto de los guerreros a su capricho. El regreso azaroso de Odiseo es bien conocido por la *Odisea*, que narra todas sus aventuras hasta su llegada a Ítaca, donde logra recuperar su trono, a su esposa Penélope y a su hijo Telémaco, que había dejado cuando era pequeño al marchar a Troya.

Los héroes homéricos más destacados son personajes muy especiales. Aquiles es el hombre fuerte, impulsivo –como demuestra en el episodio de su cólera– que, a no ser por la muerte de Patroclo que le hizo volver al combate, hubiera dejado que los griegos perdieran frente a los troyanos, que estaban a punto de incendiar sus naves. Era hijo de la nereida Tetis y de un mortal, Peleo. Su madre intentó que fuera invulnerable sumergiéndolo en las aguas del Éstige, el río infernal, pero sólo el talón por el cual lo mantenía sujeto quedó desprotegido. Y ahí le alcanzó la flecha que le causó la muerte, lanzada por Paris o por el mismo Apolo.

Las representaciones de las aventuras de Aquiles en el arte griego y romano son incalculables, casi todas relacionadas con su intervención en la guerra troyana. Los episodios más reproducidos son, entre otros, su enfrentamiento con Agamenón, la muerte de su amigo Patroclo, el duelo con Héctor y la posterior profanación de su cadáver. El tipo iconográfico del héroe se transforma desde las primeras imágenes de un guerrero barbado hacia la más habitual de un joven imberbe y desnudo, presa de sus pasiones. El arte romano popularizará el tema de la educación de Aquiles confiada al centauro Quirón, entendido como el origen de su condición futura de héroe (fig. 31). El asunto se mantendrá a lo largo del Renacimiento y del Barroco, relacionando los saberes transmitidos al joven (música, caza y armas) con los necesarios en la educación de los príncipes. Por el contrario, el arte del Neoclasicismo retomará el tema central de la *Ilíada*: la cólera de Aquiles desatada durante el último año de la guerra y sus consecuentes acciones heróicas.

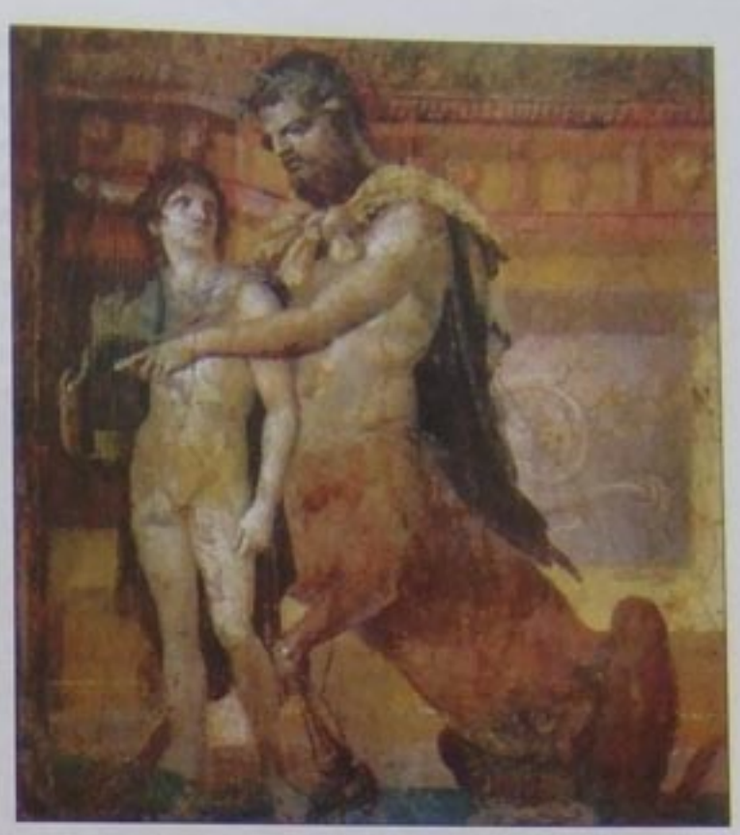

Figura 31. *Fresco pompeyano, El centauro Quirón instruyendo a Aquiles, s. I d. C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.*

Odiseo, o Ulises, es el héroe que destaca sobre todo por su astucia e inteligencia, es el de los mil ardides, como dice Homero, cualidades que fueron su salvación. Su esposa Penélope es símbolo de fidelidad e inteligencia, ya que para desembarazarse de los pretendientes que habían invadido su palacio promete que tomará esposo cuando termine de tejer el manto en el que trabaja de día en su telar, pero que cada noche desteje.

La epopeya del retorno de Odiseo a Ítaca tras la caída de Troya, que se prolonga durante diez años tras provocar el héroe la cólera de Posidón, constituye una de las fuentes de inspiración más importantes para los artistas de la Antigüedad. Los episodios más reproducidos son su encuentro con el cíclope Polifemo, su relación con Circe, su paso ileso ante la isla de las Sirenas, su estancia en la isla junto a la ninfa Calipso, su descenso a los Infiernos para conocer su destino y su retorno a Ítaca.

Prácticamente el único tema del ciclo de la *Odisea* que pervive desde la Antigüedad en las artes de la Edad Media es su aventura con las sirenas (fig. 32). Estos seres fabulosos atraían con su canto irresistible a los viajeros hacia su perdición. Orfeo había superado con su voz la tentación de los Argonautas, mientras Odiseo, tras tapar con cera los oídos de su tripulación, se hace atar al mástil de su barco para evitar sucumbir al peligro, escena que será parangonada en la Edad Media con la imagen de Cristo en la cruz. A partir del Renacimiento se repiten los ciclos de las aventuras del héroe en frescos, tapices y, ya en época contemporánea, ediciones ilustradas de la epopeya homérica (Flaxman, Kokoschka...). En cuanto a su tipo iconográfico, Odiseo suele figurarse como un hombre barbado que porta un gorro cónico. Aparece disfrazado de mendigo en las escenas de su retorno a Ítaca, cuando compite contra los pretendientes de Penélope tensando su propio arco, dándose a conocer a ella de esta forma.

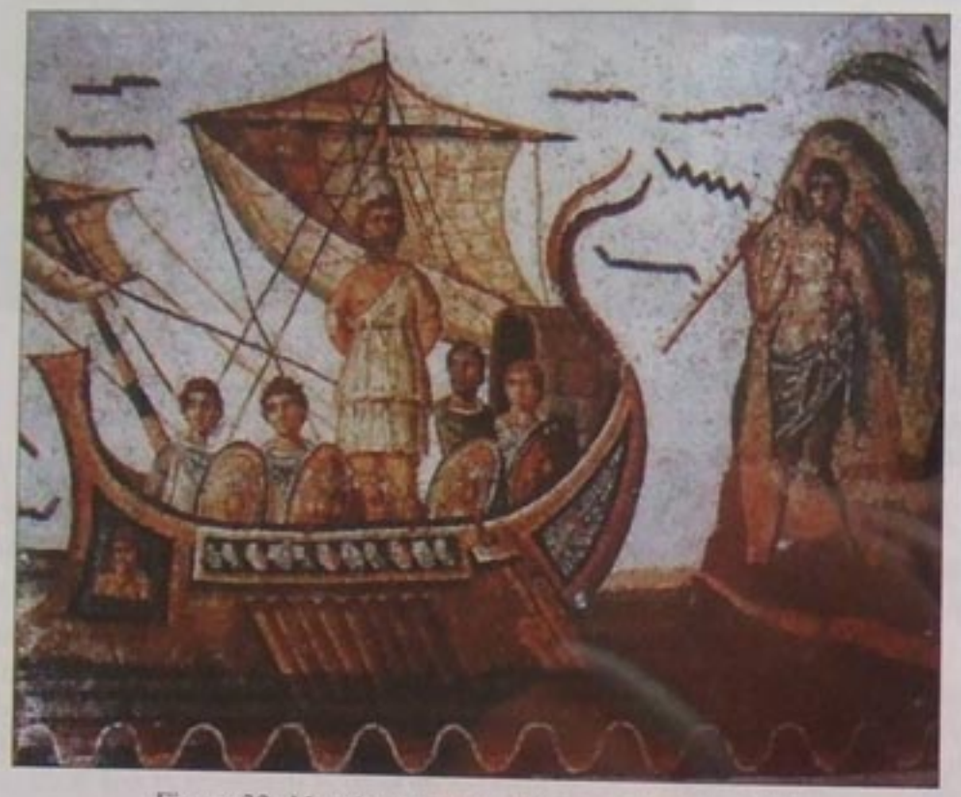

Figura 32. *Mosaico romano. Odiseo atado al mástil, s. III a.C. Túnez, Museo del Barco.*

Héctor es el héroe que lucha por defender su ciudad y a su familia. Muy querido por su pueblo recibe honores casi divinos al ser hijo, según una tradición, de Apolo, si bien no en los poemas homéricos sino a partir de Estesícoro. En la *Ilíada* el famoso pasaje en el que se despide de su mujer y su hijo, antes de acudir al combate en el que morirá, es un prodigio de sensibilidad y presenta al héroe lleno de humanidad.

La despedida de su esposa Andrómaca, el duelo con Aquiles y el posterior ultraje de su cadáver ante los muros de Troya configuran los episodios más representados en la cerámica griega, los frescos pompeyanos y los sarcófagos (fig. 33). El héroe troyano, al que Apolo abandona ante su destino fatal por orden de Zeus, se convierte para la literatura y el arte medieval en la personificación del noble caballero, equiparado a los personajes bíblicos de Josué y el rey David. Su imagen no reaparece con fuerza hasta el siglo XVIII, cuando el dramatismo de la despedida de su familia se interpreta como la obligación de anteponer el deber a los afectos.

Figura 33. *Sarcófago romano (detalle). El cuerpo de Héctor llevado a Troya, 180-200 d.C. París, Museo del Louvre.*

El papel de Paris en la guerra, después del célebre Juicio y de volver a Troya con Helena, no es especialmente brillante, estando siempre protegido por Afrodita, si bien al final muere herido por una flecha de Filoctetes.

El personaje de Helena, el motivo causante de la guerra, tiene un perfil muy complejo en el mito. En la épica homérica es hija de Zeus y de Leda y su padre humano es Tindáreo. Sus hermanos, los Dioscuros Cástor y Pólux, y ella son descendientes de Zeus y su hermana Clitemnestra de Tindáreo. Su belleza era extraordinaria, lo que se manifiesta en la *Ilíada* cuando un grupo de ancianos que la ven observando el combate desde la muralla dice: *No es extraño que los hombres pasen sufrimientos por una mujer así*. De entre todos sus pretendientes eligió a Menelao. Siendo casi una niña parece que la raptaron

Perseo y Pirítoo, rescatándola sus hermanos. Su segundo rapto aparece incluso como consentido, pero hay muchas tradiciones distintas, como la de que Zeus envió a Troya su fantasma nada más para provocar la guerra.

En el mundo antiguo, la belleza de Helena era proverbial. Según Plinio, Zeuxis había pintado su retrato tomando de cinco jóvenes sus partes más perfectas. Su iconografía se centra desde la Antigüedad en su rapto por parte de Paris, representado bien a pie, bien en un carro o en un barco. Menos frecuente resulta el reencuentro de Helena con Menealao tras la caída de Troya (cf. tema 5, fig. 24). Excepcionalmente el pintor neoclásico David representó a la conflictiva pareja formada por Helena y Paris en actitud amorosa, figurando el príncipe troyano desnudo y llevando el gorro frigio (fig. 34). Los pintores simbolistas del siglo XIX la vieron como a la mujer fatal cuya belleza provoca el drama bélico.

Figura 34. *Jacques Louis David. Helena y Paris. 1788. París, Museo del Louvre.*

Eneas es un héroe troyano, hijo de Afrodita y de Anquises. En los poemas homéricos no es un personaje tan famoso, pero en la épica romana Virgilio lo eligió como el antecesor de Rómulo y Remo que conectaba los orígenes de Roma con la divinidad.

Cuando los troyanos permiten la entrada del caballo de madera dentro de sus muros, Eneas, el guerrero más importante de ese bando tras la muerte de Héctor, abandona la ciudad asediada por orden de los dioses, portando sobre sus hombros a su anciano padre y a su hijo de la mano. Tras su huida inician un largo viaje que les llevará a Cartago, donde el héroe mantendrá una relación con la reina Dido y, tras abandonarla, desembarcará en el Lacio. En Italia fundará un reino y linaje míticos de los que descenderá la familia Julia. Su presencia en las artes, impulsada por los programas iconográficos de los emperadores romanos, simbolizará más adelante la imagen del noble caballero, la virtud y el amor filial, inmortalizada por Rafael en el fresco vaticano (fig. 35) y más tarde por Bernini.

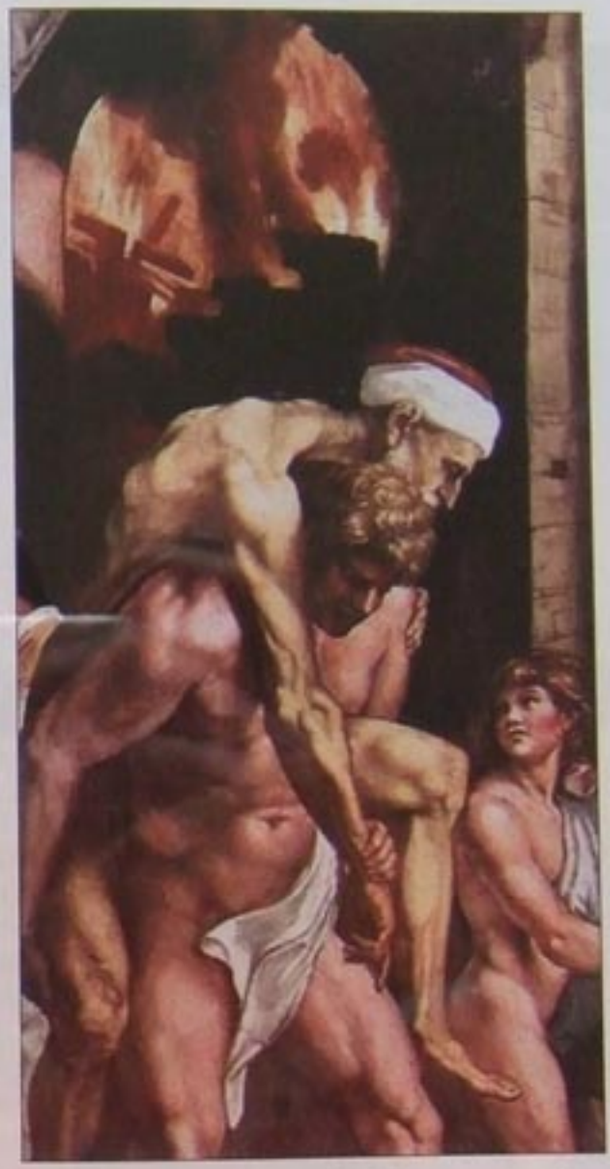

Figura 35. *Rafael Sanzio. Eneas portando a Anquises. Detalle del fresco del Incendio del Borgo, 1514. Roma, Estancias Vaticanas.*

Tema 5

CICLOS DE LA MITOLOGÍA GRIEGA

Cruz Martínez de la Torre
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Mitos atenienses.
2. Mitos tebanos.
3. Mitos tesalios y etolios.
4. Mitos de la Argólide.
5. Mitos corintios.
6. Mitos cretenses.
7. Mitos espartanos.

INTRODUCCIÓN

La complejidad y riqueza de la cultura griega se manifiesta en las diferencias entre sus ciudades, con sus héroes fundadores, protectores y originarios de ellas. A medida que algunas urbes iban destacando sobre otras trataban de aumentar su prestigio atribuyéndose orígenes divinos que legitimaban su influencia y poder. Por esta razón mostraban un mayor interés por los mitos que reforzaban la importancia de determinadas comunidades locales que por aquellos que explicaban el origen del mundo, o cosmogonía.

Con su expansión colonial los griegos llevaron a las nuevas ciudades del Mediterráneo y del mar Negro sus leyendas y rituales, que reforzaban su vinculación con la metrópolis originaria. Cada localidad tenía un fundador, dotado de un poder sagrado, cuya misión era guiar a la comunidad hasta asentarse definitivamente. Además, los ciudadanos de cada una de estas agrupaciones urbanas suponían que previamente habían viajado a dicho lugar héroes del pasado, con la intención de propiciar favorablemente su asentamiento en la región.

1. Mitos atenienses

La figura más importante del ciclo ateniense es Teseo, el más famoso de los reyes legendarios de Atenas. Esto justifica la importancia enorme que tuvo no sólo en la mitología griega, sino también en la literatura y el arte, a pesar de que su vida y hazañas fueran tan semejantes a las del gran héroe dorio Heracles. En el orden cronológico es el último de los héroes que con sus aventuras fundaron la historia primitiva del Ática. Estos otros serían Cécrope, Cránao, Anfictión, Erictonio, Pandión, Erecteo y Egeo.

Las principales fuentes respecto a Teseo son la vida de Plutarco y las noticias de Apolodoro y Diodoro. A este héroe se le suponía anterior a la guerra de Troya en una generación, siendo más joven que Heracles también en una progenie. Algunas tradiciones los asocian en las grandes expediciones colectivas, como la de los Argonautas y la de las luchas contra las Amazonas.

Sobre sus orígenes, una tradición lo presenta como hijo de Egeo y Etra, uniéndose así en él la sangre de Erecteo, y, por el padre de éste, la de Hefesto con la de Pélope y Tántalo. Parece que su padre, al no lograr tener hijos, fue a consultar al oráculo de Delfos, donde obtuvo una respuesta oscura, que hablaba de no desatar el odre de vino antes de llegar a la ciudad de Atenas. Buscando explicación al oráculo llegó a la corte de Piteo, en Trecén, que sí comprendió el augurio e intentó que Egeo se uniera a su hija Etra. Así fue engendrado Teseo.

La otra tradición otorgaba al héroe un origen divino al considerarle hijo de Posidón, ya que la misma noche en que Etra se unió a Egeo ésta había sido violada también por Posidón. En todo caso, Teseo pasó sus primeros años en Trecén, confiado a su abuelo Piteo. Su pedagogo fue Cónicas, a quien los atenienses sacrificaban un carnero la víspera de la fiesta de Teseo, ya en época histórica. A los dieciséis años era un hombre tan fuerte que su madre consideró que había llegado el momento de revelarle el secreto de su nacimiento y él decidió, en consecuencia, ir a Atenas y darse a conocer. Recordando las recomendaciones de Egeo, Etra le rogó que tomase la ruta marítima, pero Teseo no la escuchó, celoso de la gloria de Heracles, a quien se proponía imitar. En este viaje superó una serie de pruebas: mató al bandido Perifetes; a Sinis en el istmo de Corinto, otro forajido que apresaba a los viajeros atándolos a la copa de un pino y haciendo que salieran despedidos; a la cerda salvaje de Cromión; derrotó y dio muerte a Escirón, que arrojaba a los viajeros desde los acantilados al mar de una patada; en Eleusis al gigante Cerción, que retaba a los viajeros y si los vencía los ejecutaba; y, finalmente, acabó con Procrustes con la misma tortura que él aplicaba a los viajeros, a los cuales ataba a una cama de tamaño inverso a su talla hasta que morían, cortándoles los miembros que sobresalían del lecho, en el caso de que fueran altos, o estirándoselos en el caso de que fueran bajos. Estas aventuras se asemejan a los trabajos de Heracles.

Al llegar a Atenas, salvó a su padre Egeo de los engaños de Medea, que había prometido curarlo de su esterilidad, ya que el rey desconocía que Etra había dado a luz un hijo varón en Trecén. Teseo acabó venciendo los recelos de su padre Egeo, quien le aceptó oficialmente como hijo suyo ante todos los ciudadanos al identificar sus sandalias y la espada que le había dejado en Trecén escondidas bajo una gran roca. Así se produjo el reconocimiento, o *anagnórisis*, presente también en otros mitos. Una vez admitido por su padre Teseo tuvo que librarse de sus cincuenta primos, los hijos de Palante, que esperaban suceder a Egeo.

Sus hazañas continuaron, destacando fundamentalmente la de dar muerte al Minotauro cretense, liberando así a Atenas de su situación de vasallaje respecto a Creta, lo que se materializaba en el envío de siete muchachos y siete doncellas que desaparecían en el Laberinto, víctimas del Minotauro. Estos jóvenes se escogían al azar, pero Teseo fue con ellos por propia voluntad como uno de los catorce que serían enviados a Cnosos. En Creta fue recibido por Ariadna, hermana del Minotauro, que se compadeció de él cuando se ofreció para adentrarse el primero en las tinieblas del Laberinto. En el mito el Laberinto, construido por Dédalo, era la morada sinuosa del monstruo, cuya estructura probablemente se correspondía en la realidad con el trazado de los palacios cretenses, construidos por acumulación de estancias sin un plan reconocible. No se sabe cómo logró Ariadna, enamorada del joven ateniense, entregarle el ovillo de hilo que ató en lo alto de la entrada sin soltarlo hasta conseguir estar fuera, garantizando su éxito. Gracias a su consejo, con él logró salir del Laberinto, tras matar al monstruo. Después de traicionar a su familia, la joven no tenía otro remedio que embarcar con Teseo. Existen varias tradiciones sobre su abandono por parte de éste, voluntario o no, cuando ella dormía en la primera isla en la que se detuvieron después de zarpar, recogiendo incluso alguna versión el hecho de que el dios Dioniso se la robó, no que la encontró después de haber sido abandonada. En los relatos más tardíos este dios aparece con todo su séquito, la despierta y se la lleva en un cortejo nupcial dionisiaco.

Según Plutarco, Teseo continuó su viaje con los jóvenes rescatados hasta Delos, donde bailó con ellos la danza de la grulla, una representación de los rodeos y salidas del Laberinto, y donde hizo un sacrificio a Apolo y consagró a Afrodita la estatua que le había regalado Ariadna. En su regreso hubo también un suceso aciago cuando Teseo o su timonel se olvidaron de cambiar las velas negras del barco, conforme al acuerdo tomado antes de salir de Atenas de que, si tenían éxito, las cambiarían por otras velas blancas. Su padre, Egeo, observaba el retorno de las naves en la Acrópolis y, creyendo muerto a su hijo, se arrojó al mar desesperado. El mar tomaría desde entonces su nombre. Es así como Teseo se convirtió en rey de Atenas. Su acción más famosa como fundador fue reunir a todos los pueblos diseminados por el Ática en la ciudad de Atenas.

En las aventuras de este héroe aparece un compañero famoso, Pirítoo, hijo de Zeus y rey de los Lapitas, una tribu fuerte, casi una raza de titanes. Desde

su primer encuentro se juraron amistad eterna. En la boda de Teseo con Hipodamía se desencadenó la lucha con los centauros cuando éstos probaron el vino y quisieron llevarse a las mujeres de los lapitas, como puede verse en las magníficas esculturas del friso del templo de Zeus en Olimpia. Teseo acompañó a Heracles, junto con Pirítoo, en su campaña contra las Amazonas. De esta aventura se trajo a la esposa guerrera que fue la madre de Hipólito.

Figura 1. *Antonio Balestra. Teseo descubriendo la espada y las sandalias de su padre, h. 1700. Colección privada.*

Las hazañas de Teseo le convierten en el equivalente ático de Heracles y su condición de héroe fundador le acerca a Perseo. De todas las aventuras que protagoniza son sin duda su lucha contra el Minotauro y su relación con Ariadna los dos motivos más ilustrados por las artes figurativas desde la Antigüedad. Representado habitualmente desnudo, aparece ocasionalmente vistiendo una túnica corta con sandalias y un yelmo. Carece de atributos propios, aunque es frecuente que empuñe una maza similar a la de Heracles.

El episodio en que el joven Teseo desplaza la roca bajo la que su padre Egeo había sepultado años atrás sus sandalias y su espada, para que algún día sirvieran como prueba de la verdadera identidad de su hijo, constituye un tema repetido por la pintura clasicista del siglo XVIII (fig. 1).

El relato de su periplo desde Trecén por la costa hacia la ciudad ática, ruta infestada de malhechores y monstruos a los que vence el héroe con su fuerza, inteligencia (*metis*) y sabiduría (*sofia*), será objeto de interés para los pintores de vasos desde el siglo VI a.C., pues Teseo estaba considerado uno de los inventores de la lucha. Entre sus hazañas quizá la más repetida sea la pena que inflinge al bandido Procustes, justo castigo al martirio que él mismo había hecho padecer a los viajantes: adecuar su tamaño a la medida de la cama en que los postraba. El héroe corta los miembros sobrantes del asaltante, que le implora clemencia desde el angosto lecho (fig.2).

A su llegada a Atenas, y tras haberse purificado, Teseo es recibido como un héroe, pero se encuentra con una realidad inesperada: su padre Egeo ha desposado a Medea, la hechicera que fuera abandonada por Jasón (fig. 3). Ésta intuye la verdadera identidad del héroe y, temiendo por la sucesión de su hijo Medo, consigue que el rey desconfíe de Teseo. Traman juntos la muerte del joven, obligándole a luchar contra el mismo toro salvaje de Creta que Heracles había capturado en uno de sus Trabajos y llevado a Hera, quien a su vez lo había rechazado y dejado libre. Finalmente el héroe dio muerte al animal en la llanura de Maratón y lo sacrificó a Apolo (fig. 4). Entonces Medea intentó envenenarle en el transcurso de un banquete, pero Teseo desenvainó su espada que al instante identificó Egeo, reconociendo a su hijo y mandando al exilio a la hechicera. Sin embargo, la iconografía de Medea no se vincula por lo general a esta trama

Figura 2. *Teseo matando a Procustes, detalle del Kílix de Las Hazañas de Teseo, h. 430 a.C. Londres, Museo Británico.*

Figura 3. *Crátera con La llegada de Teseo a Atenas y el encuentro con su padre, h. 400 a.C. Londres, Museo Británico.*

Figura 4. *Teseo capturando al Toro de Maratón, detalle del Kílix de las Hazañas de Teseo, h. 430 a.C. Londres, Museo Británico.*

Figura 5. *Copa de Aison, Teseo mostrando su triunfo sobre el Minotauro a Atenea, s. V a.C. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.*

sino a la de Jasón, por lo que los episodios previos a la proclamación de Teseo como sucesor legítimo del trono ateniense son poco frecuentes.

A continuación acontece la etapa cretense del ciclo heroico, que incluye los dos episodios que han gozado de mayor fortuna en las artes: el encuentro con Ariadna y la muerte del Minotauro. El monstruo, hijo de Pasífae y medio hermano de Ariadna, habitaba el Laberinto construido por Dédalo, y devoraba a los jóvenes impuestos por el cruel Minos de Creta como sangriento tributo a Atenas. Teseo consigue para su empresa la ayuda de la hija del rey con la falsa promesa de llevarla con él a la ciudad ática y desposarla. Las iconografías más repetidas del episodio del Minotauro son la representación de la lucha en sí, Teseo en actitud triunfante junto al monstruo sin vida y la entrada o salida del laberinto, ensalzando la importancia del ovillo de Ariadna. Sin embargo, constituye el motivo central de la Copa de Aison de Madrid (fig. 5) Atenea como mentora de la hazaña, quedando así desplazada en muchos casos la figura de Ariadna por los mitógrafos.

Tras vencer al monstruo, Teseo escapa con sus compañeros y la joven, a la que abandonará en una isla. De esta manera, la iconografía de Ariadna se centrará no sólo en su entrega del hilo a Teseo sino que aparecerá también dormida en la isla o lamentando su abandono antes de ser encontrada, según narra Hesíodo, por Dioniso, que la desposará triunfalmente (cf. tema 3, fig. 24).

Si bien el retorno del héroe a Atenas, entristecido por el olvido del cambio de velas que provocará el suicidio del padre, ha sido escasamente representado por las artes, el ciclo del gobierno de Teseo en Atenas ofrece varios episodios de gran difusión, algunos relacionados con Heracles. Entre ellos destacan su lucha contra las Amazonas y el rapto de Antíope que pintó Rubens, la expedición de los Argonautas, la batalla contra los Centauros y los lapitas en la boda de Pirítoo (fig. 6), o su descenso a los infiernos en compañía de su amigo, donde serán apresados por Hades hasta la posterior liberación del héroe ático por Heracles.

El elevado número de representaciones del ciclo de Teseo en la cerámica ática de figuras rojas se explica por su posición de héroe ateniense y su enorme popularidad a partir del siglo v a.C., por lo que sus heroicas hazañas, como las

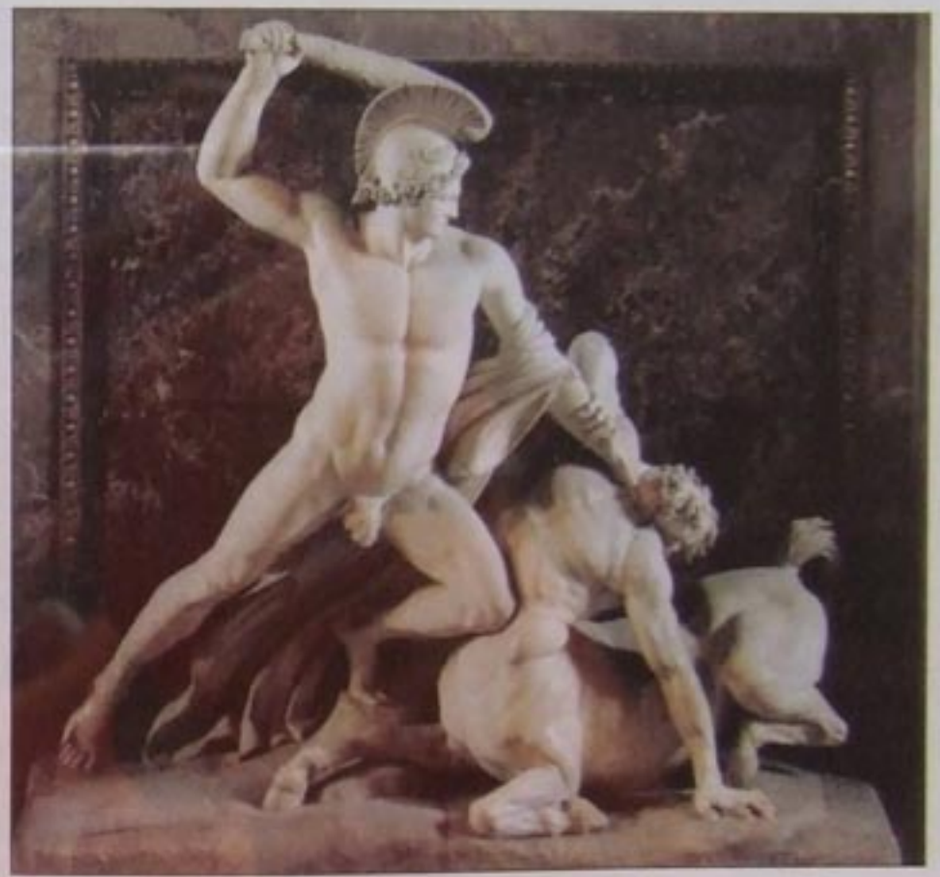

Figura 6. *Antonio Canova. Teseo matando al Centauro, 1805. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Figura 7. *Mosaico romano de Teseo matando al Minotauro, s. IV d.C. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

de Heracles, son tratadas como ciclos de gestas. El paralelismo entre ambos héroes figura igualmente en numerosos relieves, como los del Tesoro de los Atenienses en Delfos o las metopas del templo de Hefesto en Atenas. En el mundo romano Teseo es un joven héroe apolíneo que aparece en los frescos pompeyanos y, en tanto que libertador, matando al Minotauro en los motivos centrales de los mosaicos, cuyas orlas recrean el Laberinto (fig. 7). La fortuna artística del mito ateniense decaerá a partir de la Edad Media, exceptuando algunos episodios aislados.

2. Mitos tebanos

Tebas, *la de las siete puertas*, de la que habla Homero, fue una ciudad más importante en el mito que en la historia. El mismo Zeus era su protector. Había sido fundada por Cadmo, un fenicio, hijo de Agenor y Telefassa y hermano de Europa. Cuando Zeus, con la apariencia de un hermoso y manso toro blanco, raptó a su hermana Europa mientras jugaba con otras jóvenes en la playa, su desesperado padre ordenó a sus hijos que fueran en busca de la desaparecida y no volvieran sin ella. Sin embargo, éstos pronto vieron que buscaban en vano al no hallar ninguna huella. Como Agenor les había prohibido volver sin ella los hermanos de Europa fundaron ciudades sin salir de Fenicia y se establecieron en ellas, menos Cadmo, que continuó viajando hacia occidente hasta llegar al oráculo de Delfos para intentar averiguar su paradero. Éste le aconsejó que desistiera de la búsqueda y se dedicara, como sus hermanos, a establecer una ciudad. Para ello debía seguir a una vaca, con el signo de la luna llena en sus costados, que se cruzaría en su camino, debiendo edificarla donde este animal se detuviera fatigado. Atravesando la Fócide lo encontró y lo siguió con sus compañeros hasta Beocia, deteniéndose por fin en el lugar donde fundaría Tebas.

Buscando agua en una fuente próxima, llamada *Fuente de Ares*, el dragón que la guardaba mató a varios de sus compañeros. Cadmo acudió en su auxilio y dio muerte al dragón, tras lo cual se le apareció Atenea y le aconsejó que sembrase los dientes del monstruo. Al hacerlo surgieron del suelo hombres armados de aspecto amenazador. Cadmo les lanzó piedras y, al no saber quién les atacaba, empezaron a pelear entre ellos, sobreviviendo sólo cinco. Uno de éstos se casaría después con Ágave, hija de Cadmo. Éste llegó a ser el rey de Tebas, protegido por Atenea y Zeus, quien le dio por esposa a una hija de Ares y Afrodita, Harmonía. Sus bodas fueron magníficas, asistiendo todos los dioses que les trajeron maravillosos regalos. Sus hijas más famosas fueron Ino, Ágave y Sémele, madre de Dioniso. Penteo, hijo de Ágave, llegó a ser rey de Tebas y se opuso a la introducción de los ritos orgiásticos del dios Dioniso. Como consecuencia éste le castigó a morir destrozado por el cortejo de mujeres que le seguían, encabezado por su propia madre.

El relato del héroe legendario Cadmo, fundador de la ciudad de Tebas, en Beocia –narrado por Ovidio, Higinio y Pausanias– inspiró muy pocas veces la imaginación de los artistas durante la Antigüedad. El episodio de la lucha contra el dragón, o serpiente hija de Marte según las fuentes, será el favorito de los ceramistas griegos (fig. 8). En menor medida se conservan también imágenes de Cadmo junto a su esposa Harmonía, ilustrando por lo general sus esponsales, a los que asistieron todos los dioses del Olimpo. La iconografía del mito desaparecerá hasta prácticamente la pintura barroca, que retomará el episodio de la lucha contra el dragón, añadiendo el consejo de Atenea de sembrar sus dientes bajo tierra, de los que nacerán los guerreros armados que lucharán entre sí, escena que realizará Jordaens a partir de un dibujo de Rubens.

Entre los descendientes de Cadmo Edipo es, sin duda, el más famoso. Su historia aparece en la literatura, en el teatro, en múltiples representaciones plásticas y, además, ha dado nombre en psicología a un complejo, el de Edipo, tan estudiado desde Freud. Es otro de los casos en los que el hombre intenta en vano escapar a su destino, expresando algo muy arraigado en la esencia del ser humano.

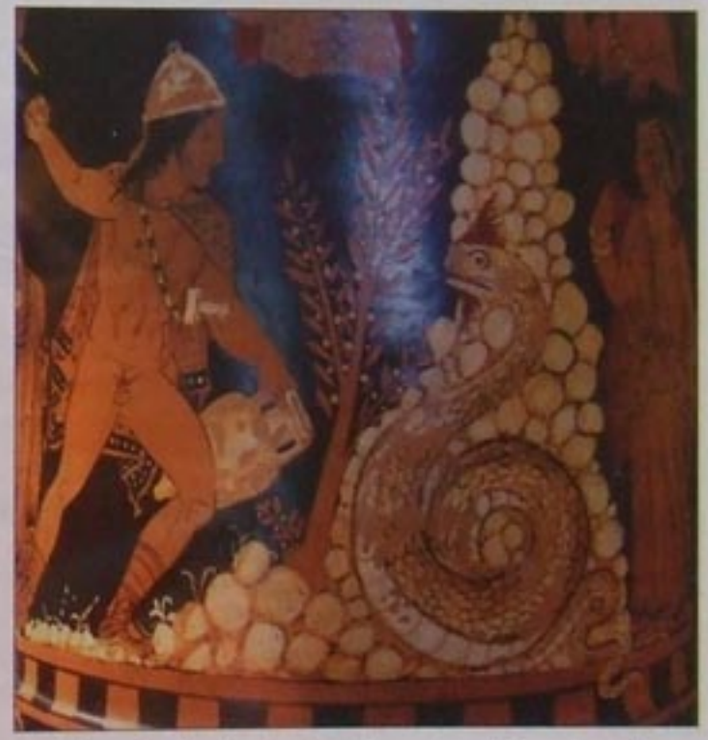

Figura 8. *Cadmo luchando contra el dragón en la Crátera de Pesto, h. 350 a.C. París, Museo del Louvre.*

Layo y Yocasta son los padres de Edipo: el oráculo había predicho que éste mataría a su padre en castigo por haber matado este último al hijo de Pélope, su huésped. Tratando de evitar que la predicción se cumpliera, Layo mandó abandonar a su hijo al nacer en el monte Citerón, después de haberle atravesado los tobillos con una hebilla, como indica su nombre que significa *pie hinchado*. Pero lo recogió uno de los pastores del rey de Corinto quien, por carecer de descendencia, lo adoptó como hijo suyo. Al oír Edipo ya mayor que no era hijo de dicho rey trató de averiguar su auténtico origen, preguntando al oráculo de Delfos. La respuesta fue que mataría a su padre y se casaría con su madre.

Para escapar de este terrible destino decidió no regresar a Corinto, pero en su camino tropezó con unos caminantes, uno de los cuales era Layo, al que mató en una disputa casual. Dirigiéndose posteriormente a Tebas encontró la región asolada por la Esfinge, un monstruo que devoraba a todos los que no sabían responder al enigma que les planteaba. Edipo lo adivinó, tras lo cual la Esfinge se suicidó. El premio al que liberara a la ciudad era la boda con Yocasta, la reina viuda esposa de Layo, de manera que Edipo llegó mediante este matrimonio al trono de Tebas. De su unión nacieron Eteocles, Polinices, Antígona e Ismena, si bien existe otra tradición según la cual éstos son hijos de su esposa Euriganía, con la que se casó después de morir Yocasta.

Edipo llegó a enterarse de que, a pesar de su empeño en evitarlo, el oráculo se había cumplido, por lo que Yocasta se ahorcó horrorizada y él se arrancó los ojos y marchó al destierro. Su hija Antígona le acompañó al exilio en Colono, siendo también famosa en la tragedia como defensora de una ley natural de piedad familiar frente al decreto de un gobernante, su tío Creonte, quien había ordenado que no se enterrara a Polinices por haberse rebelado contra su hermano Eteocles al defender sus derechos en la obligada alternancia en el gobierno de la ciudad. Tras el enfrentamiento y la muerte de ambos, a Eteocles se le iba a enterrar con todos los honores y, sin embargo, a Polinices no. Dado que el dejar a un difunto sin enterrar era el máximo mal para un griego, Antígona estaba dispuesta a morir para cumplir con su deber de piedad hacia su hermano dándole sepultura. Así pues, ésta cubrió simbólicamente el cuerpo de su hermano Polinices con una capa de polvo, para cumplir el rito, y pagó con su vida por este acto de desobediencia civil.

La leyenda de *Edipo Rey* ha tenido un desarrollo muy superior en la literatura, a partir de la obra homónima de Sófocles, que en las artes figurativas, centradas casi exclusivamente desde la Antigüedad en su encuentro con la Esfinge. El monstruo, con rostro y busto de mujer y cuerpo de león alado, de diversa ascendencia divina según los autores, había sido enviado por los dioses como castigo para asolar la campiña tebana. Desde una roca o monte a las puertas de la ciudad cantaba un acertijo que ningún hombre era capaz de resolver, pagando con la muerte el error. En los vasos griegos suele aparecer la Esfinge subida a una columna, a la manera en que éstas eran colocadas en el santuario de Delfos (fig. 9). El tipo iconográfico de Edipo carece de connotaciones particulares, aunque suele representarse como viajero ataviado con un gran sombrero, mantón, botas y bastón.

Figura 9. *Copa ática con Edipo y la Esfinge, h. 480 a.C. Roma, Museos Vaticanos.*

Las mitologías etrusca y romana dotan al episodio de un mensaje funerario que ensalza el poder del conocimiento sobre la muerte, trasladando su iconografía al ámbito de los sarcófagos y pinturas funerarias. El siglo XIX recuperará el encuentro de Edipo con la Esfinge. Ingres enfrentará en un paisaje rocoso la belleza apolínea de Edipo, desnudo y de perfil, razonando la solución al enigma ante la siniestra criatura situada en la sombra, sobre los restos humanos de sus víctimas (fig. 10). La obra simboliza el triunfo de la inteligencia y la belleza, así como la imposibilidad para los hombres de escapar a su destino. El tema fascinó al pintor simbolista Gustave Moreau, que medio siglo después encarama el cuerpo de la Esfinge a un Edipo que se mantiene firme apoyado en su lanza.

Sólo rara vez se ha interesado el arte por las trágicas consecuencias de la *anagnórisis* o revelación de la identidad del héroe tebano. Así, son escasas desde la Antigüedad las imágenes de Edipo ciego ante sus hijos y su posterior destierro en Colona acompañado por su hija Antígona, condenada a muerte por dar sepultura a su hermano.

Figura 10. *J. A. D. Ingres. Edipo explica el enigma de la Esfinge, 1808-27. París, Museo del Louvre.*

3. Mitos tesalios y etolios

En la montañosa Tesalia, en el norte de Grecia, habían pasado su infancia héroes de la talla de Jasón, Peleo y Aquiles, siendo además morada de Quirón y de los feroces Centauros. Quirón, el más célebre de ellos, de carácter benévolo y de gran sabiduría, fue preceptor de muchos dioses y héroes, entre ellos el propio Apolo y su hijo Asclepio. Además se ocupó de la educación de Jasón, Aquiles y Acteón, a los que enseñó también el arte de la caza. Sus enseñanzas abarcaban la música, el arte de la guerra, la caza, la moral y la medicina. En la matanza de los Centauros por Heracles éste lo alcanzó accidentalmente, causándole una grave herida. Quirón trató de curarse con una pomada, pero las llagas de las flechas de Heracles eran incurables. Como deseaba morir pero era inmortal sólo lo consiguió cuando Prometeo, que había nacido mortal, aceptó cederle su derecho a la muerte.

Figura 11. *Lekytos con el Centauro Quirón, h. 500 a.C. Palermo, Museo Arqueológico Regional.*

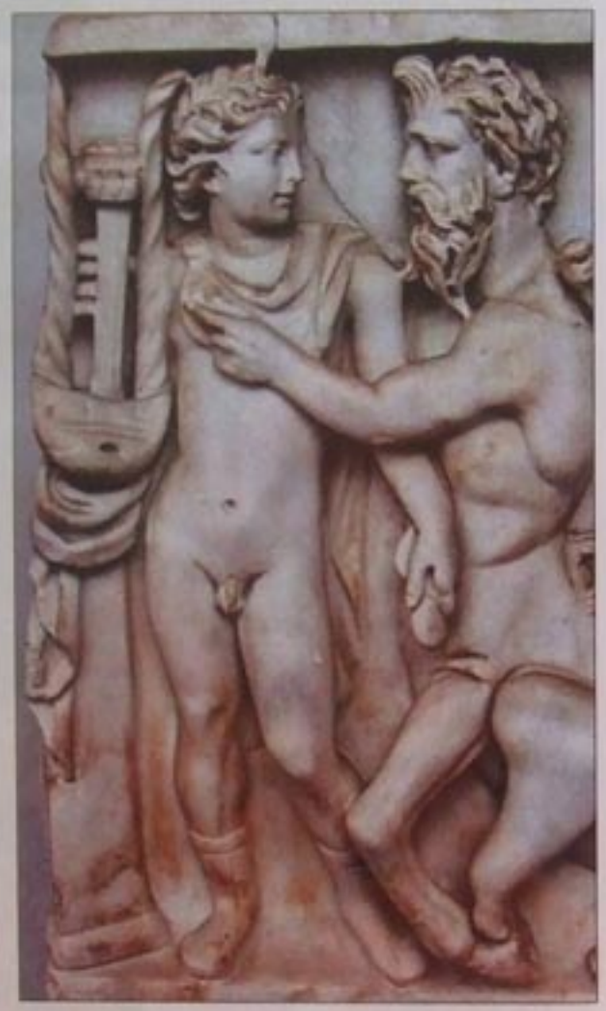

Figura 12. *Aquiles y Quirón. Relieve de un sarcófago romano, s. III a.C. Roma, Museo de las Termas de Diocleciano.*

El sabio Quirón, que habitaba el monte Pelion, en Tesalia, era el hijo de Crono y una oceánide. El dios, queriendo burlar el acecho de su esposa, se había transformado en caballo, lo que explica el aspecto híbrido del Centauro. Sin embargo, en los vasos áticos del siglo VI a.C., Quirón aparece todavía como un hombre con piernas y vestido con túnica del que surgen las extremidades posteriores de un caballo (fig. 11). La educación de Aquiles constituye el episodio más reproducido por las artes, pues simboliza el papel que desempeñó el Centauro como maestro de dioses y héroes. En el mundo romano lo encontramos en el famoso fresco pompeyano enseñando a tocar la cítara al joven héroe (tema 4, fig. 31), motivo que se repite en los relieves de algunos sarcófagos (fig. 12). A partir del Renacimiento las artes que instruye el centauro se amplían según los gustos del comitente, aunque seguirán primando la música y el tiro con arco. Rubens y Delacroix representarán al joven Aquiles cabalgando a lomos de su maestro (fig. 13).

Figura 13. *Eugène Delacroix. La eduacación de Aquiles, h. 1880. París, Fresco de la biblioteca del Palacio Borbón.*

Etolia es también tierra de mitos. Meleagro y Atalanta, Tideo y Diomedes son figuras importantes en sus leyendas. Meleagro era hijo del rey de los etolios de Calidón, Eneo. Éste había ofrecido un sacrificio a todos los dioses después de la recolección, pero se olvidó de Ártemis. La diosa se vengó enviando un enorme jabalí que arrasaba los campos. Para acabar con él Meleagro reunió a varios cazadores de ciudades cercanas, estando entre ellos Cástor y Pólux. También había una cazadora venida de Arcadia, Atalanta, de la que Meleagro se enamoró. Ésta, junto con él y Anfiarao, dieron muerte al animal,

Figura 14. *Meleagro, copia romana de un original atribuido a Scopas, s. II a.C. Roma, Museo Pío Clementino.*

trayendo graves problemas el reparto de sus despojos a Meleagro, que se los entregó a su amada provocando la posterior lucha por el botín.

La iconografía de Meleagro está asociada casi exclusivamente al episodio de la *Cacería del jabalí de Calidón*, bestia salvaje enviada por la ofendida Ártemis para devastar la región etolia. Como sucederá con la búsqueda del Vellocino de Oro o la Guerra de Troya, ambas posteriores en una generación, el tema de la cacería ofrecía a los artistas la posibilidad de aunar en una misma imagen a varios héroes venerados, como Teseo, Jasón, Peleo o los Dioscuros Cástor y Pólux. La cerámica arcaica reprodujo con insistencia el episodio cinegético y el escultor clásico Scopas popularizó el rostro del héroe en una cabeza hoy perdida a la que los copistas romanos añadieron los atributos del perro y el jabalí para asimilar al joven con Meleagro (fig. 14). El arte romano tradujo con igual maestría la iconografía a los relieves de los sarcófagos (fig. 15), añadiendo en ocasiones el momento de la muerte del príncipe etolio. En épocas posteriores el tema de la cacería pierde vigor, transformándose en una escena galante en la que Meleagro ofrece el trofeo de los despojos a su amada Atalanta, episodio pintado por Rubens y Jordaens.

Figura 15. *Sarcófago romano de la Cacería del Jabalí de Calidón, s. III. Roma, Museos Capitolinos.*

4. Mitos de la Argólide

Al principio de sus *Nemeas* Píndaro destaca la importancia de las leyendas de esta región, a cuyos mitos se unieron, al parecer, algunas leyendas egipcias. En el primero de los mitos a los que vamos a hacer referencia destaca muy especialmente la figura de Perseo. Su abuelo Acrisio, rey de Argos, deseoso de tener descendencia masculina acudió al oráculo de Delfos. La respuesta obtenida fue que la tendría a través de su hija Dánae, quien le daría un nieto que lograría inmensa gloria pero que también mataría a su abuelo. Para evitarlo Acrisio encerró a Dánae en una cámara de bronce, con el fin de que nadie pudiera seducirla, pero fue en vano porque Zeus, enamorado de ella, la fecundó en forma de lluvia de oro. Al enterarse Acrisio del nacimiento de su nieto Perseo encerró a Dánae con el niño en un cofre y los lanzó al mar, cuyas olas los llevaron sanos y salvos a la isla de Sérifos. Allí fueron acogidos por Dictis, que gobernaba la isla con su hermano Polidectes. Perseo creció lleno de fuerza, valor y belleza. Polidectes estaba enamorado de Dánae y Perseo le estorbaba, por lo que, según una versión, ideó la estratagema de decir que tenía que pretender a Hipodamia y preguntar a los jefes de su palacio qué iban a ofrecerle como regalo de bodas. Con tal de que dejara en paz a su madre Perseo le ofrece impulsivamente la cabeza de la terrible Medusa.

Así comienzan las aventuras del héroe, si bien Zeus no abandona a su hijo en esa peligrosa hazaña. Guiado por Atenea y Hermes logra matar a la Gorgona, el monstruo que convertía en piedra a quien la mirara de frente, cortando Perseo la cabeza de la única las tres hermanas que era mortal, Medusa. Bien fuera llevado por Pegaso o por las sandalias aladas de Hermes, consigue escapar de las otras dos hermanas que le persiguen, como se observa en el vaso del Louvre del pintor de la Gorgona.

Gracias a poseer la cabeza del monstruo en Etiopía consiguió liberar a la bella Andrómeda, de quien se enamoró al verla desnuda encadenada a una roca y abandonada a su suerte por sus padres. Andrómeda estaba allí como castigo a su madre Casiopea, que pretendió rivalizar en belleza con las Nereidas. Éstas pidieron venganza a Posidón y él respondió enviando un monstruo marino que devoraba a hombres y rebaños. El oráculo de Ammón les dijo que sólo se aplacaría si se le ofrecía como víctima a la hija de Casiopea, la joven Andrómeda, por lo que decidieron aceptar el sacrificio. Gracias a sus armas mágicas, como las sandalias que le permitían volar y el casco que le hacía invisible, Perseo consiguió liberarla al matar al monstruo marino, logrando en recompensa a su amada. Con ella marchó a Sérifo para cumplir la promesa hecha a Polidectes, llegando a tiempo de salvar a su madre y a Dictis, que se habían tenido que refugiar junto al altar perseguidos por Polidectes, a quien la cabeza de Medusa convirtió en piedra. Perseo devolvió las armas mágicas a sus dioses protectores y entregó a Atenea la cabeza de la Gorgona, que la puso en su escudo, tras lo cual el héroe siempre estaría bien protegido y sería amado por los dioses.

Una vez más aparece en el mito la venganza cruel de los dioses cuando un mortal comete un exceso, como en el caso de Casiopea, al vanagloriarse de poseer una belleza superior a la de las Nereidas, o en el de Níobe, que vio a morir ante sus ojos a sus siete hijos y a sus siete hijas asaeteados por Ártemis y Apolo por haberse dicho superior a Leto, quien sólo tuvo dos hijos, los dos dioses. El mito enseña al hombre, pues, que debe mantener la moderación y no olvidar sus límites cometiendo el pecado de *hybris*, de exceso.

Perseo es el prototipo del héroe amable y de buenos sentimientos. Su abuelo, Acrisio, murió al final herido por un disco lanzado por el héroe que se desvió de su trayectoria. Perseo se sintió muy afligido y no quiso hacerse cargo de la herencia de su abuelo, cambiando a Megapentes su reino de Tirinto por el de Argos. A este héroe se le rendía culto en Argos, en Micenas y en Tirinto.

La iconografía del gran héroe argivo comienza con su nacimiento, fruto de la unión de la mortal Dánae con Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro (fig. 16). Los atributos de Perseo son las sandalias aladas de Hermes y el yelmo de Hades, con el que se volverá invisible, ambos facilitados por las ninfas. Atenea le proporcionará además un escudo reflectante y Hermes un puñal o espada curva llamada *harpe*. Provisto de todas estas armas vencerá a la temible Medusa, de mirada petrificante, volviendo contra ella su reflejo en el escudo. Al decapitarla nacerá de la sangre derramada Pegaso, el caballo alado, beneficiándose Perseo de los poderes de ambos en su huida hasta su entrega de la terrible cabeza del monstruo a Atenea, quien la colocará en su égida para utilizar su poder mágico. El episodio de la Medusa aparece ya ilustrado en la cerámica desde el siglo VII a.C., figurando en numerosos bronces, monedas y relieves como la metopa del templo C de Selinonte en la que se ilustra incluso el nacimiento de Pegaso (fig. 17).

Figura 16. *Tiziano, Dánae, 1553. Madrid, Museo del Prado.*

Plinio en su *Historia Natural* alaba una escultura de Perseo obra de Mirón, que se colocó en la Acrópolis, de la que no se han hallado copias. Los dos episodios más difundidos en la Antigüedad serán la entrega de las armas por los dioses y, en mayor medida, la victoria contra el legendario monstruo. Ambas iconografías pasarán a los frescos pompeyanos, resurgiendo el mito argivo en el Renacimiento. Cellini asimilará la figura de Cosme I de Medici a un Perseo salvador que exhibe triunfante su trofeo, sobre un pedestal que ilustra en cuatro hornacinas los diversos episodios de su leyenda (fig. 18).

Figura 17. *Perseo matando a la Medusa, Metopa del Templo C de Selinonte, h. 540 a.C. Palermo, Museo Arqueológico Regional.*

Al cortarla, la cabeza de la medusa se convirtió a su vez en un tema iconográfico, resaltando el arte griego en un principio su función aterradora, mitigada con el tiempo hasta convertirse en un mero elemento decorativo, utilizado como motivo central en los mosaicos romanos. Los pintores de la Edad Moderna insistieron en el contraste ovidiano entre sus bellas facciones y su cabellera plagada de serpientes, variando la expresión del rostro según las interpretaciones. Mientras las cabezas pintadas por Caravaggio y Rubens (fig. 19) transmiten horrorizadas el fuerte impacto de la agresión, el siglo XIX vio en su belleza atormentada una imagen del alma de los artistas.

La segunda hazaña más repetida del ciclo de Perseo es su lucha contra el monstruo marino y la posterior liberación

Figura 18. *Benvenuto Cellini, Perseo, 1545-54. Florencia, Loggia dei Lanzi.*

Figura 19. *Peter Paul Rubens, La cabeza de la Medusa, h. 1617. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Figura 20. *Giorgio Vasari, Perseo liberando a Andrómeda, h. 1570-72. Florencia, Palazzo Vecchio.*

de la bella Andrómeda encadena a la roca. Su éxito en las artes es tardío y, si exceptuamos algunos ejemplos aislados de la Antigüedad, no aflora hasta la pintura del siglo XVI, que se apoyará en la literatura de Perseo como héroe noble y libertador de los oprimidos. Destacan las interpretaciones de la lucha contra la serpiente de Tiziano, Rubens, Mengs o Delacroix, mientras Vasari elige el momento de la liberación de Andrómeda (fig. 20), a la que Rembrandt representará sola.

Otro de los más importantes mitos de la Argólide es el de los Pelópidas. En el capítulo II de la *Ilíada*, a propósito del cetro que empuñaba Agamenón, se habla de su genealogía:

Hefesto lo había hecho para Zeus, quien se lo regaló a Hermes que, a su vez, se lo dio a Pélope, el *habilísimo domador de caballos*. Pélope se lo trasmitió a Atreo y, al morir éste, se lo legó a Tiestes, quien lo puso en manos de Agamenón *para que reinase en muchas islas y en todo el país de Argos*. Así pues, se considera a Pélope, quien da nombre al Peloponeso, el primer miembro de la dinastía.

Entre los hijos de Pélope e Hipodamia destacan Atreo y Tiestes, quienes asesinaron a su hermano por parte de padre Crisipo, hijo de la ninfa Axíoque. Ambos le envidiaban y, además, su madre les instigó a hacerlo. Pélope, desesperado, los desterró y los maldijo y ellos se refugiaron en Micenas junto a Euristeo. Al morir éste sin descendencia el oráculo aconsejó que hicieran rey a un hijo de Pélope, por lo que ambos hermanos rivalizaron exponiendo las cualidades que creían que les hacían merecedores del trono. Ahí empezó un odio recíproco entre ellos que les haría célebres.

Al exponer Atreo sus méritos dijo que se debería escoger al que tuviera un vellocino de oro, creyendo que él lo tenía porque en su rebaño había encontrado una vez un cordero cuyos vellones eran de oro y los había guardado en un cofre. Tiestes aceptó este mérito ya que la esposa de su hermano, amante suya, se lo había entregado tras robárselo a su marido. Tiestes ganó y estuvo a punto de ser elegido, pero Zeus sugirió a Atreo, por medio de Hermes, que acordase con su hermano y con el pueblo que fuera rey el que resultara marcado por un prodigio: si el sol invertía su curso Atreo reinaría y, si no, lo haría Tiestes. Todos aceptaron la propuesta y al momento el Sol se puso por el este, llegando así Atreo a ser rey. Inmediatamente desterró a Tiestes de la ciudad y cuando se enteró de cómo le había robado su esposa el vellocino, llamó a su hermano con el pretexto de que quería reconciliarse con él, si bien lo que hizo fue servirle en un banquete el cuerpo despedazado de sus tres hijos. Después de que Tiestes hubo terminado la cena Atreo le enseñó sus cabezas. Al respecto merece destacarse cómo en varias ocasiones aparece el tema de la venganza cruel y bárbara del banquete, con los propios hijos como alimento, como sucede también en el caso del ágape de Tereo. Después de esta venganza Atreo volvió a expulsar a su hermano de la ciudad, siguiendo la cadena de revanchas con la muerte de Atreo por el hijo de Tiestes, Egisto.

Estos oscuros crímenes y venganzas continúan en la generación siguiente con sus hijos Agamenón y Menelao, los Átridas. Al morir Atreo a manos de Egisto Tiestes volvió a ser rey y los Átridas fueron expulsados de Micenas, refugiándose en Esparta junto al rey Tindáreo, padre de los Dióscuros, de Helena y de Clitemestra. Menelao ocupó el trono de Esparta a la muerte de Tindáreo y se casó con Helena cuando ésta lo eligió entre todos los príncipes de Grecia, después de haber acordado todos los pretendientes de la bellísima joven que aceptarían su voluntad e, incluso, acudirían en ayuda del elegido si fuera preciso, tal como sucedió tras ser raptada por Paris dando lugar a la expedición contra Troya. Menelao es un héroe valiente y en la expedición a Troya participa con sesenta naves, si bien el jefe supremo será su hermano.

Agamenón, el rey de Argos, se casó de una manera forzada con la hermana de Helena, Clitemnestra, puesto que fue primero esposa de Tántalo y Agamenón le asesinó a él y a un hijo suyo recién nacido. También le arrebató a Ifigenia, hija de ambos, con el pretexto de casarla con Aquiles, porque se exigía su sacrificio para que la flota pudiera zarpar hacia Troya.

Agamenón es el héroe poderoso y fuerte que dirige la guerra contra Troya. El éxito de la empresa es lo más importante para él, el *pastor de pueblos*. No duda en sacrificar a Ifigenia pero se obstina en no devolver a Aquiles a Briseida, haciendo que éste se retire de la lucha poniendo en peligro a los griegos. Es curioso que Zeus le envíe un sueño engañoso haciéndole creer que conquistará Troya sin la ayuda de Aquiles, prueba de que los dioses gobiernan implacablemente todo lo que sucede en la tierra. El final de Agamenón es trágico, muriendo al regresar de Troya a manos de Clitemnestra y de su amante, Egisto. Tras este asesinato Orestes es el vengador de su padre, siempre instigado y ayudado por su hermana Electra, quien había recibido de Apolo la orden de vengar a su padre matando a Egisto y a Clitemnestra. Después de esta doble muerte Orestes fue presa de la locura y es perseguido por la Erinias, buscando asilo cerca de Delfos aconsejado por Apolo, que fue quien lo purificó.

Dentro del duro destino de los dos Átridas el de Menelao es menos trágico, al ser tímido y menos violento que algunos de los héroes reunidos en Troya, quienes le acusan de blandura, y, además, es menos amigo de los honores que su hermano. Esa cierta debilidad será la que le hará perdonar a Helena después de haber querido matarla.

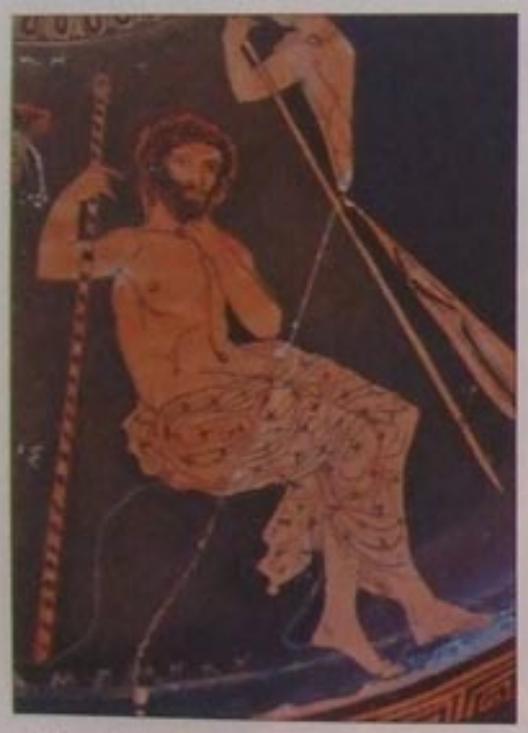

Figura 21. *Agamenón sentado, h. 400 a.C. Taranto, Museo Arqueológico.*

El odio que se profesaron los dos hermanos Atreo y Tiestes y sus venganzas sangrientas constituyeron el argumento de tragedias de Esquilo, Eurípides y Séneca, pero curiosamente no despertaron el interés de los artistas figurativos, por lo que no existe ninguna obra de arte que merezca nuestra atención.

De igual manera, Agamenón, el comandante vanidoso y arrogante de la Guerra de Troya y legendario rey de Micenas, personaje destacado de la literatura clásica, no obtiene una equivalencia en las artes figurativas de la Antigüedad, que le representan como un hombre barbado con un cetro (fig. 21). Su imagen aparece en aquellos episodios relacionados con la contienda en los que desempeña un papel importante, como las desavenencias con Aquiles a causa de Briseida, el sacrificio de su hija Ifigenia o su muerte a manos de Clitemnestra.

La figura de Agamenón reaparece en los grandes ciclos de la Ilíada pintados en época barroca por Rubens y Tiépolo. En uno los frescos ejecutados por éste último en una villa del Véneto se representa el famoso *Sacrificio de Ifigenia* (fig. 22). Para calmar la cólera de Ártemis, que impedía la salida de la flota de Agamenón hacia la guerra, el rey se ve obligado mediante un engaño a ofrendar a la diosa a la más bella de sus hijas, Ifigenia. El padre vuelve los ojos hacia la ofendida Ártemis implorando clemencia y ésta señala a su vez a la cierva, que será finalmente sacrificada en lugar de la princesa, anunciando así el feliz desenlace. Sin embargo, en la tragedia de Sófocles se consuma la inmolación de Ifigenia, provocando el odio de Clitemnestra hacia su esposo. Ésta esperará la vuelta de Agamenón de la guerra para tramar su asesinato junto a su amante Egisto, venganza que será tratada por varios artistas en el siglo XIX (fig. 23).

Figura 22. *Giovanni Battista Tiepolo, El Sacrificio de Ifigenia, 1757. Vicenza, Villa Valmarana.*

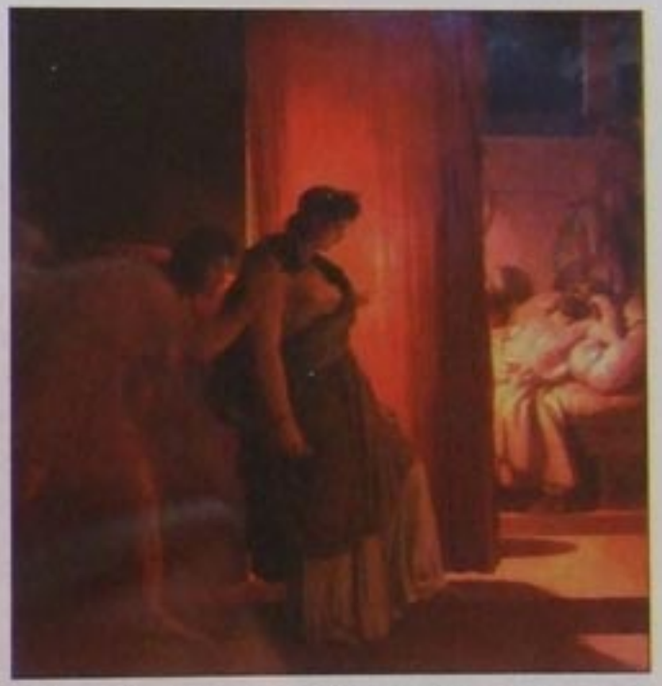

Figura 23. *P.N. Guérin, Clitemnestra vacila antes de matar a Agamenón dormido, 1817. París, Museo del Louvre.*

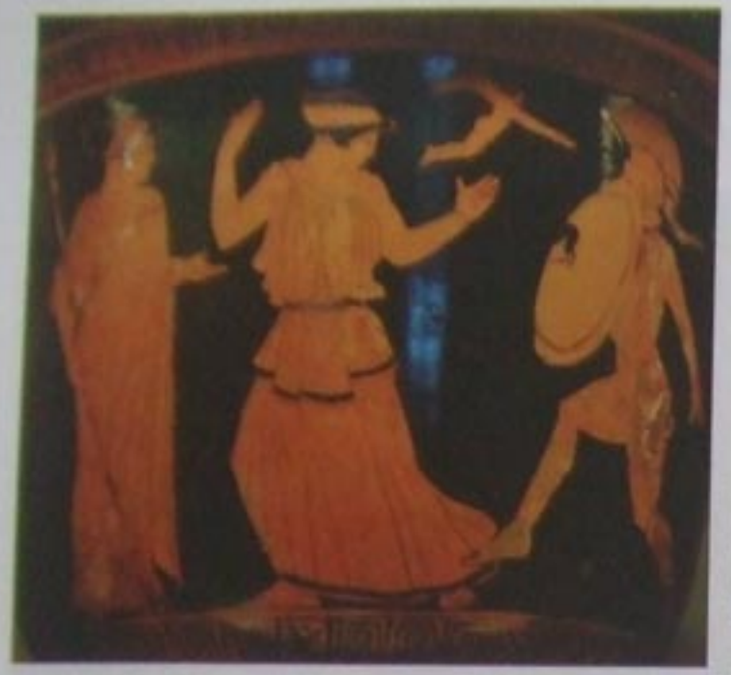

Figura 24. *Menelao trata de golpear a Helena en presencia de Afrodita, h. 450-440 a.C. París, Museo del Louvre.*

El hermano menor de los Átridas, Menelao, rey de Esparta, tampoco tiene un desarrollo iconográfico importante. En la cerámica griega se representan su duelo con Héctor y su reencuentro con Helena, a la que intenta agredir tras la contienda provocada por su huida con Paris, siendo desarmado por su belleza (fig. 24). En la escultura antigua destaca el grupo muy reproducido de Menelao sosteniendo el cuerpo muerto de Patroclo, tras el que la imagen del héroe cae prácticamente en el olvido artístico.

5. Mitos corintios

Sísifo, su hijo Glauco y su nieto Belerofonte son los protagonistas principales de estos mitos. Sísifo es el fundador de Corinto y es hijo de Eolo, dios del viento, ya que siempre se conectan los orígenes de los personajes más destacados a alguna divinidad que les da prestigio. Sísifo pasa por ser el más astuto y menos escrupuloso de los mortales. Según una tradición era incluso el padre de Odiseo, ya que Autólico le entregó a su hija Anticlea, aunque ésta iba a casarse con Laertes, porque quería tener un nieto tan astuto como él.

Sísifo se casó con Mérope, una de las Pléyades. Su muerte fue un castigo a causa de su impiedad, siendo condenado a empujar eternamente una enorme piedra en los Infiernos. Este personaje es muy representado en las artes plásticas y se le atribuye la institución de los Juegos Ístmicos. Su hijo Glauco es famoso sobre todo por su muerte: en los juegos fúnebres en honor de Pelias, en los que tomaba parte, se rompió su carro en una carrera y al caer le devoraron sus propias yeguas, a las que alimentaba con carne humana, tal como hacía Diomedes.

Belerofonte era hijo de Posidón y de la esposa de Glauco, Eurimede. Después de numerosas hazañas quiso elevarse enorgullecido con su caballo alado Pegaso hasta la morada de Zeus, pero el dios lo hizo caer a la tierra y murió, según varias fuentes, o sobrevivió vagando por la tierra, según otras.

Sísifo, el legendario fundador y rey de Corinto célebre por su astucia y avaricia, fue condenado por Zeus a sufrir una pena eterna en el Hades: empujar por una empinada ladera una pesada roca que, ya en la cima, volvía a deslizarse cuesta abajo. Esta iconografía es la más difundida, apareciendo ya en al cerámica ática del siglo v. Con el tiempo, el castigo eterno se asoció a los padecidos por Ticio, Tántalo e Ixión, representándolos juntos Tiziano (fig. 25) y Ribera.

Figura 25. *Tiziano, Sísifo, 1548-49. Madrid, Museo del Prado.*

El mítico héroe corintio Belerofonte fue enviado a matar a la Quimera, el monstruo híbrido de león, cabra y serpiente que vomitaba fuego, con la esperanza de que no regresaría. Pero los dioses le procuraron la ayuda de Pegaso, el caballo alado hijo de Medusa, al que el joven logró domar y que le valió la victoria, motivo ampliamente representado en la cerámica griega (fig. 26), las monedas y en los sarcófagos romanos. Posteriormente el mito se cristianizó, originando la iconografía de San Jorge luchando contra el dragón, para después caer en desuso.

Figura 26. *Medallón con Belerofonte y la Quimera, h. 300-250 a.C. Londres, British Museum.*

6. Mitos cretenses

En los mitos de esta isla egea participan de forma destacada Europa, Minos y Pasífae, el Minotauro, Dédalo e Ícaro.

El mito de Europa, la joven raptada por Zeus en forma de toro blanco cuando estaba jugando con sus amigas en la playa de la costa fenicia de Sidón o de Tiro, donde su padre reinaba, puede ser un recuerdo histórico de los frecuentes raptos de piratas. El toro llega por el mar hasta Creta, donde se une a la joven junto a una fuente y bajo unos plátanos, árboles que, en recuerdo de estos amores, nunca pierden las hojas. Minos, Sarpedón y Radamantis fueron los tres hijos de Zeus y Europa.

Europa se casó con el rey de Creta, Asterión, recibiendo a su muerte honores divinos. Su hijo Minos fue rey de Creta tres generaciones antes de la guerra de Troya. Sus hermanos quisieron repartir el poder con él, pero objetó que los dioses le habían destinado a él solo como soberano y afirmó que el cielo le concedería lo que pidiese. Rogó a Posidón que le enviase un toro, prometiendo que se lo sacrificaría. Posidón le escuchó y eso le valió ser el rey indiscutible, pero a la hora de cumplir su promesa de sacrificar el toro no la cumplió. Posidón se irritó y volvió furioso al animal, pudiendo Minos librarse de él sólo a través de Heracles. Este toro sería el progenitor del Minotauro, del que ya hablamos en relación con Teseo, engendrado de su unión con Pasífae, la esposa de Minos. Éste entonces lo encerró en el Laberinto, un inmenso palacio formado por un complejísimo conjunto de estancias del que nadie, excepto su constructor Dédalo, sabía salir. Su alimento eran los jóvenes que Atenas enviaba como tributo. Este mito parece recordar el culto al toro de la civilización minoica.

Minos parece haber sido un rey civilizador que gobernó con justicia y benevolencia y fue excelente legislador. Representa el máximo poder de esta isla, que en el segundo milenio antes de Cristo controló todo el mar Egeo con suficiente fuerza para imponer tributos a ciudades como Atenas. Dédalo fue el arquitecto de su corte al que encargó la construcción del Laberinto, el Palacio que albergaba al Minotauro. Para que no revelara sus secretos Minos le impidió salir de la isla después de haber terminado su obra, pero Dédalo, para escapar, ideó unas enormes alas pegadas con cera a su espalda y a la de su hijo Ícaro, explicándole a éste la importancia de mantenerse lejos del mar al volar, para que el agua no hiciera las alas demasiado pesadas, y lejos del sol, para que no derritiera la cera que servía de sujeción. Ícaro, entusiasmado por la experiencia del vuelo, no fue prudente y se acercó demasiado al sol, por lo que la cera se derritió y cayó al mar. A partir de ese momento estas aguas se llamaron de Icaria, en recuerdo suyo.

El *Rapto de Europa* ha sido un motivo profusamente repetido en las artes desde la Antigüedad. En ocasiones aparece la joven fenicia acariciando al manso toro en la playa, aunque es más habitual verla subida a lomos del animal que huye violentamente sobre las olas del mar mientras ella lo acaricia y corona con flores. El tema decoró numerosos vasos griegos, una metopa del Templo Y de Selinonte y, en el arte romano, mosaicos y frescos pompeyanos. En el siglo XIV la imagen se moralizó, interpretándose como una prefiguración de Cristo transportando el alma a los cielos, convirtiéndose por otro lado en una alegoría del amor que vence a la castidad. Fue tema privilegiado por el humanismo *quattrocentista* y la escuela veneciana del siglo XVI, destacando la representación del rapto de Tiziano, hoy en Boston, que Rubens copió durante su estancia en la corte de Felipe IV (fig. 27). Habitual en la pintura barroca, la iconografía alcanzó el siglo XIX, inspirando a Ingres y Moreau.

La figura del rey Minos por su parte carece de una iconografía reseñable, siendo absorbida desde antiguo por el mito del Minotauro. Por su parte, la leyenda de Dédalo e Ícaro se representó desde antiguo con la imagen del padre colocándole las alas de cera a su hijo o del joven volando. Durante la Edad Media la

Figura 27. *Peter Paul Rubens, El Rapto de Europa, copia del original de Tiziano, 1628-29. Madrid, Museo del Prado.*

leyenda se interpretó como símbolo del coraje de los científicos, mensaje teñido en la época barroca de un significado negativo, un aviso contra la vanidad del hombre que quebranta las leyes naturales. En este sentido representó Van Dyck a Dédalo aleccionando sobre los peligros del vuelo a su hijo (fig. 28) y Picasso en su mural sobre la Caída de Ícaro realizado para la UNESCO en 1947 ampliaba su significado a la lucha entre el Bien y el Mal, cayendo Ícaro en la oscuridad.

Figura 28. *Anton Van Dyck, Dédalo e Ícaro, 1630. Toronto, Galería de Arte de Ontario.*

7. Mitos espartanos

Esparta compartía mitos con la cercana Mesenia, de la que sólo le separaba la áspera cadena montañosa del Taigeto. Allí nacieron los Dioscuros y la famosa Helena. Sus ancestros habían sido, en primer lugar, Lélege, el héroe epónimo de los léleges y primer rey de Laconia, su nieto Eurotas, el dios río, y Amiclas. Este último fue padre de Jacinto, amado por Apolo, quien murió accidentalmente golpeado por un disco. Finalmente está Tindáreo, el padre mortal de los Dioscuros, de Helena y de Clitemnestra. Tindáreo estaba casado con Leda, con quien se unió a Zeus al adoptar éste la forma de un cisne para llegar a ella. De su unión con el dios nacieron Pólux y Helena, mientras que Cástor y Clitemnestra eran hijos del esposo de Leda, Tindáreo. Los Dioscuros son dos jóvenes héroes típicamente dorios, luchadores y valientes, que participaron en la cacería del jabalí de Calidón y en la expedición de los Argonautas, pero no en la guerra de Troya porque ya habían sido divinizados.

Los hermanos gemelos Cástor y Pólux son los héroes dorios espartanos por excelencia y aparecen por lo general representados como jinetes o guiando carros de caballos en las gestas en las que participaron junto a Meleagro y Jasón. Cástor morirá en una venganza contra los hermanos por haber raptado a las hijas de su tío Leucipo, episodio que aparece en un friso del Tesoro de los Sifnios en Delfos y que recuperará Rubens (fig. 29). Después de Esparta, Roma les confirió un enorme prestigio como protectores de la caballería, siendo frecuente su imagen en los sarcófagos.

Figura 29. *Peter Paul Rubens, El rapto de las hijas de Leucipo, h. 1616. Munich, Alte Pinakothek.*

Segunda parte

LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Tema 6

EL ORIGEN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA: LA IMAGEN SIMBÓLICA

Amaya Alzaga Ruiz

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La tardía aparición de la imagen cristiana.
2. Las primeras imágenes-signo.
3. Las imágenes simbólicas de Cristo.
   - 3.1. Los símbolos gráficos.
   - 3.2. Los símbolos zoomorfos.
     - 3.2.1. El Pez.
     - 3.2.2. El Cordero de Dios.
   - 3.3. Los símbolos antropomorfos.
     - 3.3.1. Cristo Pescador de Almas.
     - 3.3.2. El Buen Pastor.
     - 3.3.3. Cristo Doctor.
4. La representación de los Sacramentos.
5. Las imágenes del Más Allá.
6. Las escenas del Antiguo Testamento.
7. Las escenas del Nuevo Testamento.

INTRODUCCIÓN

Desde finales de la Antigüedad y a lo largo de toda la Edad Media la palabra expresó su sentido por medio de un repertorio de imágenes religiosas que se fue progresivamente enriqueciendo. Durante siglos, los lenguajes escrito y visual caminaron de la mano, conformando una parte importante de la vida de la sociedad y configurando un corpus de representaciones artísticas que conferirán a las imágenes paganas un nuevo significado cristiano. Esta iconografía paleocristiana se encuentra en la base de la iconografía medieval, que recogió a su vez las imágenes heredades de la Antigüedad dotadas de un sentido cristológico por las primitivas comunidades, creando otras nuevas que exceden nuestro estudio.

El ámbito de representación del arte paleocristiano es fundamentalmente funerario. Las paredes y techos de las catacumbas así como los frontales de los sarcófagos constituyen los soportes privilegiados para plasmar el nuevo lenguaje, difusor de un mensaje de fe y esperanza en la vida eterna. Los sepulcros se emplazaron en las cercanías de un cuerpo santo, buscando su intervención en favor de los difuntos. Del mismo modo, la iconografía se centrará en la transmisión de la idea de la Salvación de las almas, por lo que se dará preferencia a la imagen simbólica de Cristo como Redentor de la humanidad y a aquellos episodios bíblicos que anuncien la bienaventuranza eterna. El estudio de la iconografía paleocristiana debe mucho a los trabajos de Émile Mâle y André Grabar, que analizaron la creación de este primitivo lenguaje de signos cristianos.

1. La tardía aparición de la imagen cristiana

Los ejemplos más antiguos de pinturas encontrados en las catacumbas datan aproximadamente del año 200 d.C. y constituyen, junto a los frescos de Dura Europos, las primeras imágenes conocidas del cristianismo. Resulta extraño que transcurra más de siglo y medio entre la propagación de la nueva doctrina cristiana y sus primeras manifestaciones en las artes. Como causa de esta demora se ha argumentado la situación de clandestinidad, controversias heréticas y diseminación en que se encontraban las primitivas comunidades cristianas, en su mayoría de reducido tamaño y humilde condición. Durante el siglo I la predicación del cristianismo se realizaba por las calles o en lugares públicos como el templo o las sinagogas de los judíos, reservándose el culto para el interior de los hogares. Al oponerse su fe a la religión oficial del Estado romano, los cristianos se vieron además sometidos a persecuciones, iniciadas con Nerón y agravadas en el siglo III. Pero a esta realidad poco favorable se contrapone la existencia paralela de familias patricias convertidas al cristianismo, que tampoco impulsaron la plasmación de sus creencias en imágenes, contraviniendo sus propias raíces culturales paganas, posiblemente en un intento por evitar la degradación popular de los elevados dogmas teóricos. Sólo tenemos constancia hasta la fecha de algunos ejemplos de prácticas aisladas de veneración a objetos e imágenes primitivas cultuales, que se mantuvieron en el ámbito de lo doméstico.

La justificación más comúnmente aceptada a la ausencia secular de testimonios artísticos sería la fuerte tradición iconoclasta judía, que tendremos ocasión de verificar en los episodios del Éxodo desarrollados en el tema 8. Asimismo, los escritos de los comienzos del cristianismo rechazan de manera unánime y tajante cualquier veneración de los fieles a las imágenes, cuyo culto conduce indefectiblemente a la idolatría. Caso señero es el de Clemente de Alejandría, cabeza de la Iglesia de dicha ciudad desde finales del siglo II d.C., que condena la adoración a los ídolos por alejar al cristiano del camino virtuoso hacia la Salvación, dirigiéndose a los artistas en sus *Miscelánea* en estos duros términos: *¿Creéis acaso realmente que Dios necesita para existir de la materia y de vuestro arte? Dios no necesita nada ni a nadie; ni puede ser expresado por mano humana alguna. ¡Vuestro arte es incapaz de reproducir exactamente la luz del sol, y, pese a eso, osáis representar el espíritu invisible de Dios!* En esta misma línea se inscribe el tratado *De Ídolo* de su contemporáneo Tertuliano, prolífico y apasionado escritor de Cartago que se opone a los *simulacros que constituyen a los ojos de Dios un adulterio de la verdad* y atribuye al diablo la inspiración con la que los artistas crean las estatuas, cuyas formas pretenden competir con la belleza incorpórea de Dios, *espíritu y luz*. Esta férrea actitud condenatoria se extendía igualmente al culto a los mártires de las persecuciones.

2. Las primeras imágenes-signo

A pesar del rechazo unánime de los primitivos padres de la Iglesia al reflejo en las artes de la palabra sagrada, surge sin explicación aparente un arte cristiano que se extiende de forma imparable por el Imperio con unos criterios y pautas precisos.

Los artistas abandonaron desde un principio la pretensión de crear un lenguaje plástico diferente que diera cabida al nuevo mensaje ideológico. La decisión de reutilizar unas imágenes preexistentes sacadas del repertorio pagano, seleccionando aquellas de mayor trascendencia moral y adecuándolas a sus fines renovados, no sólo facilitaba su tarea, sino que se inscribía además por un lado en las corrientes místicas de moda a principios del siglo III entre la sociedad pagana de la época y, por otro, respondía a la única concesión que habían hecho hasta entonces los teólogos a la representación en imágenes: la utilización de símbolos.

Las llamadas casas-iglesias o *domus-ecclesiae* de la ciudad siria de Dura Europos incorporaron desde finales del siglo II una habitación dedicada al bautismo de los catecúmenos, cuya pila ofrece, por su forma rectangular y colocación bajo un arcosolio, evidentes paralelismos con la arquitectura funeraria (fig. 1). Sus muros presentan uno de los primeros programas iconográficos del arte cristiano, basado en el Nuevo Testamento. En la pared derecha aparecen las Marías en procesión ante el sepulcro de Cristo, expresando mediante su cercanía a la pila bautismal una alusión a la redención del bautismo. En el fondo del arcosolio se representa al *Buen Pastor* encima de las esquemáticas figuras de Adán y Eva, símbolos del pecado original redimido por Cristo (fig. 2).

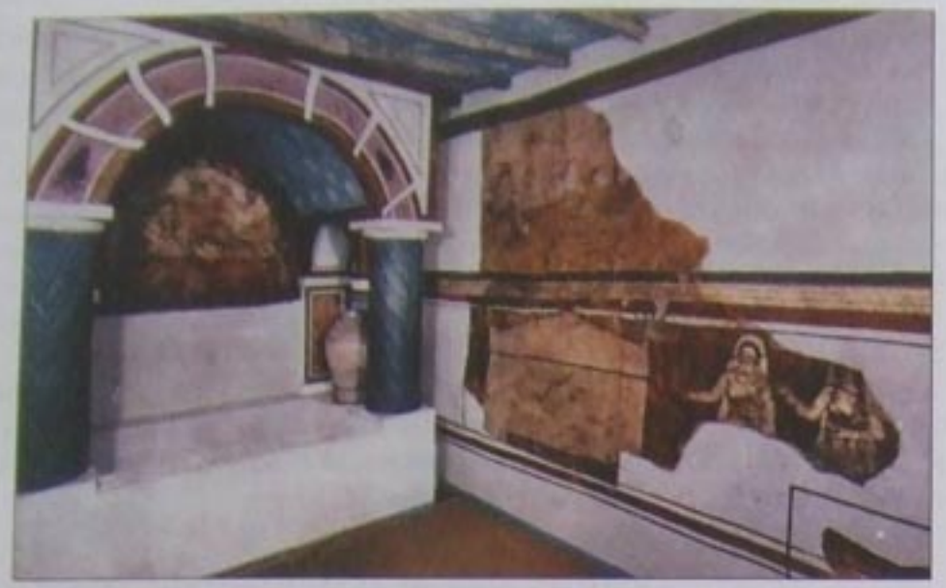

Figura 1. *Baptisterio de una domus-ecclesia de Dura Europos, s. II-III. Siria.*

Figura 2. *Buen Pastor y Adán y Eva. Arcosolio de Dura Europos (detalle), s. II-III. Siria.*

Figura 3. *Donna Velata. Catacumba de Santa Priscila, s. III. Roma.*

Las primeras figuras que aparecen en los cubículos subterráneos de las catacumbas romanas constituyen una de las tipologías alegóricas más arraigadas en el arte paleocristiano: las Orantes, imágenes paganas de la Piedad (fig. 3). De tamaño reducido, esquemáticas y de apariencia curiosamente alegre, emergen aisladas en el centro de las paredes, simbolizando el alma de los fieles bajo la forma de figuras femeninas en actitud de rogar que alzan sus brazos al cielo *con la modestia y moderación* que pedía Tertuliano (s. II-III).

Surge también desde el principio la figura del *Buen Pastor* en los primeros cementerios cristianos (fig. 4) y poco a poco se van decorando los muros con episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, como el *Diluvio*, *Los tres hebreos en el horno* (cf. tema 8, fig. 35), *Daniel en el foso de los leones* o la *Adoración de los Magos*. Se trata siempre de figuras muy sobrias, sin rasgos definidos aunque no exentas de elegancia. Prima su función decorativa sobre su significado religioso, la insinuación sobre la narración. André Grabar, en su fundamental estudio sobre *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, se refiere a ellas como *imágenes-signo que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más de lo que efectivamente muestran*. La finalidad de estas imágenes primitivas era la de esclarecer el significado de la Palabra sagrada, en ocasiones portadora de misterios, y contribuir al descanso y paz ultraterrena de los fieles. No se concibieron para la oración, sino como reflejo de una irrealidad eterna y sacra en la que actuaban como intermediarias entre el mundo sensible y el celestial.

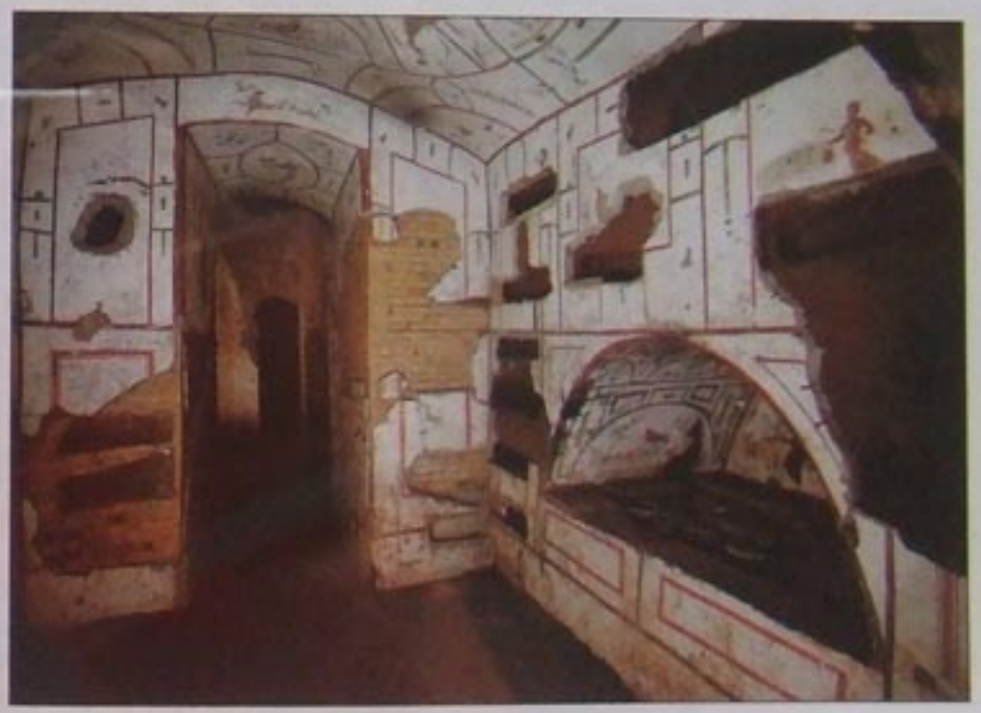

Figura 4. *Cubículo del Buen Pastor en la catacumba de Domitila, s. IV. Roma.*

El significado de varias de estas *imágenes-signo* se ha perdido en la actualidad por la falta de claridad en los planteamientos dogmáticos, la ambigüedad intencionada por parte del autor que pretendía aludir a más de un hecho religioso o la complejidad del episodio representado.

3. Las imágenes simbólicas de Cristo

El arte de las catacumbas no representó la figura histórica de Cristo, sino que se contentó con sugerirla mediante símbolos –gráficos, zoomorfos o antropomorfos– que podían descifrar sin dificultad las comunidades de iniciados.

3.1. *Los símbolos gráficos*

Figura 5. *Representación del crismón como Anastasis. Sarcófago romano, h. 350 d.C. Roma, Museo de Letrán.*

Las dos primeras letras del nombre griego *Khristos*, la X (*ji*) y la P (*ro*), conforman entrelazadas el monograma denominado *crismón*. Se concibió como una invocación protectora del nombre del Redentor. El símbolo aparece flanqueado habitualmente por la primera y última letra del alfabeto griego, el alfa y la omega, simbolizando a Cristo como *principio y fin de todas las cosas*. Con menor frecuencia el monograma representa la Crucifixión y en tal caso puede estar rodeado por las siglas del Sol y la Luna. En el libro IX de su *Historia de la Iglesia*, el cronista imperial Eusebio de Cesarea narra la visión premonitoria de Constantino en la que aparecía el *crismón* junto a la inscripción latina *In hoc signo vinces* (*Con este signo vencerás*). El emperador colocó dicho signo en sus estandartes y los escudos de sus soldados, lo que le valió la victoria sobre Majencio en la batalla del puente Milvio en el año 312. A partir de entonces su difusión en las artes aumentó en gran medida, figurando el monograma del *crismón*, convertido ya en símbolo, incluso en las monedas de plata del emperador. Su presencia es frecuente en los sarcófagos romanos de los siglos IV a VI (fig. 5).

El trigrama latino, compuesto por las tres letras *J. H. S.* sustituyó con el tiempo al *crismón* griego. Entre las varias interpretaciones que se han dado al significado de este signo como ser las iniciales de la inscripción latina *Jesus Hominum Salvator*, en opinión de Réau responden simplemente a una abreviatura de la ortografía medieval de *Jhesus*. Estas siglas cristológicas gozarán de gran difusión a partir del siglo XIV gracias a la figura de San Bernardino de Siena, siendo recogidas por los jesuitas en el siglo XVI, que harán de ellas su divisa.

3.2. *Los símbolos zoomorfos*

3.2.1. *El Pez*

El pez simboliza la pureza, la sabiduría y la resurrección. Los primitivos cristianos extrajeron de la palabra griega *ikhtus* (pez) un acróstico místico que los iniciados descifraban como la expresión *Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador*. Se convirtió en un ideograma muy difundido y venerado hasta que la lengua latina sustituyó a la griega como idioma oficial de la Iglesia, hecho que convirtió al símbolo en una adivinanza difícil de interpretar, por lo que fue sustituido por la cruz como señal común a los cristianos. Así, en la Edad Media, San Agustín interpretó el símbolo como una alusión al *Descenso de Cristo a los Infiernos*, equiparable a la bajada de los peces a la oscuridad del fondo del mar, siendo más tarde asociado por otros teólogos con el pez con cuya hiel curó Tobías la ceguera de su padre.

Figura 6. *Pez con cesta y panes o Pez Eucarístico, s. II d.C. Catacumba de San Calixto. Roma.*

Sin embargo, la representación de los peces pintados en las paredes de las catacumbas no siem-

pre alude a la imagen de Cristo. Cuando aparecen junto a una cesta con panes suelen simbolizar el *Milagro de la multiplicación de los panes y los peces*, episodio en el que Cristo dio de comer a la multitud hambrienta que le seguía (fig. 6). Aquel pan en el milagro prefigura asimismo el sacramento de la Eucaristía. Si los peces están asociados a un ancla, pasan a asumir un significado de salvación y esperanza, leyéndose la imagen como la cruz de Cristo, el *ancla de los cristianos* según San Pablo (fig. 7).

Figura 7. *Peces flanqueando un ancla en la Estela de Licinia Amias, s. III d.C. Roma, Termas de Diocleciano.*

3.2.2. *El Cordero de Dios*

Son muy frecuentes en el arte cristiano primitivo las representaciones de Jesucristo bajo la forma de un cordero o carnero con nimbo crucífero (fig. 8) que sostiene en ocasiones con una pata la cruz o el estandarte de la Resurrección. Desde los primeros tiempos se asimiló la muerte de Cristo con el sacrificio del cordero en la Pascua judía instituida por Moisés antes del Éxodo (cf. tema 8, fig. 6). El Redentor también aparece citado en varios momentos del Nuevo Testamento como el *Cordero de Dios* y, a lo largo de la Edad Media, el

símbolo zoomorfo asumirá además el sentido del triunfo de la Resurrección, representado con frecuencia en mosaicos, vidrieras y los tímpanos de las portadas de las iglesias. El arte bizantino eliminará la representación del cordero a partir del siglo VII, prefiriendo la forma humana de Cristo. En el siglo XVII Zurbarán retomará el motivo, caído entonces en desuso, en una composición a la vez mística y realista en la que el *Agnus Dei* tiene las patas atadas ante su inminente inmolación, simbolizando a la vez la pureza y el triunfo sobre la muerte.

Figura 8. *Sarcófago de Constancia, s.V. Mausoleo de Gala Placidia. Rávena.*

Con este mismo significado de inocencia, el *Agnus Dei* constituye además el atributo de San Juan Bautista, pues a él se debe la frase: *He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo* (cf. tema 11, fig. 21).

Junto a la alegoría más divulgada del Cordero Divino, Cristo se asimiló progresivamente a otros animales: león, pelícano, pavo real, grifo, fénix, águila y unicornio. Entre los símbolos vegetales dotados de un significado cristológico destaca el racimo de uvas que alude al Redentor como cepa de vid, símbolo de su sangre derramada por los hombres.

3.3. *Los símbolos antropomorfos*

El arte paleocristiano representó de igual manera a Cristo con forma humana, conformando su imagen a partir de emblemas vinculados a la cultura de la sociedad pagana. Las iconografías preferidas serán la del *Pescador de Almas* y la del *Buen Pastor*, que permitían integrar los citados simbolismos del pez y el cordero.

3.3.1. *Cristo Pescador de Almas*

Esta imagen de *Cristo Pescador de Almas* está tomada del episodio de la *Vocación de los Apóstoles* que acontece al inicio de la Vida Pública de Jesús en el Nuevo Testamento. Los primeros discípulos, pescadores del lago de Genesaret, fueron llamados por Cristo a seguirle en su predicación y a convertirse en *pescadores de hombres*. En las pinturas de las catacumbas de Santa

Domitila y San Calixto al igual que en los relieves de varios sarcófagos aparecerá Cristo con un anzuelo o una red o los apóstoles faenando en su barca y recogiendo sus redes repletas de peces. En una segunda significación, el tema constituye una alegoría del sacramento del Bautismo, pues el Salvador purifica las almas de los catecúmenos a través de su inmersión en las aguas, representación de la muerte del pecado original y su posterior emersión o nacimiento a una nueva vida. Los bautizados participan así simbólicamente de la muerte y resurrección de Cristo, pudiendo entrar junto a Él en el reino de Dios, redimidos del pecado. De esta forma la barca de los apóstoles simbolizará a la Iglesia, y los peces a los nuevos fieles que acogen éstos en su seno durante su peregrinaje evangelizador.

3.3.2. *El Buen Pastor*

Del mismo modo en que Jesús puede ser pez y pescador, es representado al mismo tiempo bajo la forma del cordero y del pastor. La parábola del Buen Pastor que se repite en el Antiguo Testamento (Salmo 23: *El Señor es mi pastor, nada me falta…*) se prolonga en el Nuevo en la parábola de la oveja perdida, recogida en dos de los Evangelios (Lucas, 15: 3-7: *¿Quién habrá entre vosotros que, teniendo cien ovejas y habiendo perdido una de ellas, no deje las noventa y nueve en el desierto, y vaya en busca de la perdida hasta que la halle? Y una vez hallada, la pone alegre sobre sus hombros, y vuelto a casa* […]). De esta manera Cristo se convierte en el *Buen Pastor* que devuelve al pecador extraviado y arrepentido al rebaño de los fieles. Se interpreta así como una figura mediadora entre el cielo y la tierra y como una imagen de la filantropía, concepto heredado de la *Humanitas* del arte romano.

El tema gozará de gran difusión en el arte paleocristiano, tanto en los frescos de las catacumbas como en los sarcófagos y esculturas exentas. Los artistas encuentran la inspiración figurativa en el mito clásico del héroe tracio Orfeo, sentado sobre una peña y calmando con su música la ferocidad de las bestias salvajes (cf. tema 4, fig. 27), como Jesús apacigua las almas con su Palabra. Orfeo, además de considerarse el equivalente pagano del rey David, prefigura a Cristo en su descenso a los Infiernos.

Estas equivalencias determinan la reiteración de su imagen en el arte paleocristiano, tras su preceptiva adecuación al nuevo mensaje, asumiendo Cristo los rasgos de un adolescente imberbe, vestido con una túnica corta y sin mangas que deja al descubierto el hombro derecho (*exomis*). Suele tener las piernas vendadas y en las manos un cayado, un recipiente para ordeñar o la flauta atributo del dios Pan. Esta tipología configura a la vez uno de los dos modelos con los que se representará en los primeros siglos a Cristo: el *Cristo helenístico*. La escuela de Alejandría impondrá la figura de un joven efebo por contraposición

al tipo barbado más realista denominado *Cristo siriaco* defendido por la escuela de Siria y que prevalecerá con el tiempo.

La primera variante tipológica del *Buen Pastor que trae sobre sus hombros la oveja perdida* aparece ya, como hemos visto, en el fondo del arcosolio de Dura Europos (fig. 2). Es en realidad una imagen traspasada de la iconografía pagana del *moscóforo*, exvoto arcaico que representaba a un joven llevando al sacrificio un ternero sobre los hombros (fig. 9) y su derivación en el *Hermes crióforo* o divinidad pastoril de la Arcadia portadora del carnero, impregnada en el mundo romano de un significado a la vez benefactor y bucólico que se adecuará al nuevo sentido de Redentor de las almas. Por norma general Cristo-Pastor lleva sobre sus hombros el cordero, mientras sujeta sus patas delanteras con una mano y las traseras con la otra, variante consagrada desde la famosa estatua de mármol del Museo de Letrán (fig. 10). Sólo en ocasiones el Salvador junta las

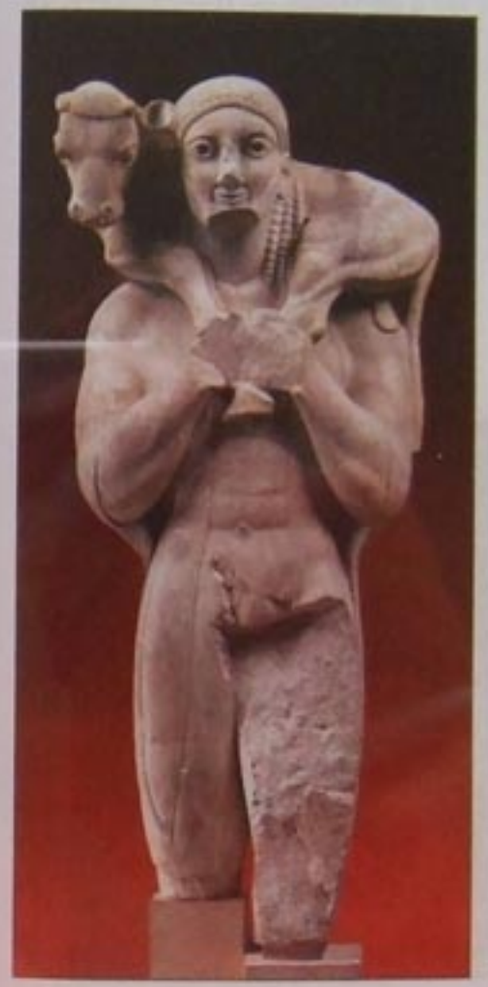

Figura 9. *Moscóforo, h. 570 a.C. Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Figura 10. *Estatua del Buen Pastor, s. III. Roma, Museo de Letrán.*

Figura 11. *Fresco del Buen Pastor. Cripta delle Pecorelle de la Catacumba de San Calixto. Roma, s. III.*

cuatro patas sobre su pecho, imagen que aparece en la catacumba de San Calixto (fig. 11).

En la segunda variante tipológica del *Buen Pastor que cuida su rebaño* se representa a Jesús de pie o sentado en medio de sus ovejas, que simbolizan a los fieles, a los que protege de las posibles amenazas, velando por la salvación de sus almas (fig. 12). La iconografía está igualmente basada en una imagen del mundo clásico, el citado Orfeo amansando a las fieras. Al representarse la escena simbólicamente en el cielo, toma el nombre de *Pastoral Celeste* y constituye una imagen bucólica del Paraíso.

La iconografía, poco frecuente, de la figura del *Buen Pastor* que aparece duplicada en algunos sarcófagos responde a una mera búsqueda del equilibrio y la simetría por parte del artista y no tiene

Figura 12. *Pastoral Celeste. Mosaico del Mausoleo de Gala Placidia, s. V. Rávena.*

mayor significación. Por otra parte, la imagen símbolo deriva también en una representación más compleja en la que Cristo aparece en medio de los apóstoles y que se denomina *Pastor de Pastores*.

La figura del Pastor tenderá progresivamente a desaparecer, permaneciendo solo el Cordero de Dios que ya hemos mencionado. La iconografía del *Buen Pastor* no tuvo repercusión en el arte medieval, siendo rescatada puntualmente en la Francia del siglo XVI y pasando a la pintura española del Siglo de Oro, donde Murillo y su escuela insertarán ciertas variantes para crear los tipos devocionales del Niño Jesús y de la Virgen María como *Divina Pastora*, imágenes que gozarán de gran veneración popular.

3.3.3. *Cristo Doctor*

A partir del Edicto de Milán (313) se representa la imagen de *Cristo Doctor* o *Cristo Maestro de la Sabiduría*. Sobresale la escultura exenta del *Cristo Doctor* que continúa el tipo helenístico del *Buen Pastor* (fig. 13). El Salvador aparece con el pelo corto, vestido con túnica o *pallium* papal, calzando sandalias, sosteniendo en una mano un rollo o un códice abierto y levantando la otra en actitud de bendecir. Se trata sin duda de una concepción intelectual de su figura, equiparada a la de los filósofos. La imagen rememora la esperanza emanada del sermón de la montaña, en el que Cristo, ataviado a la manera de los filósofos, se expresa como el conocedor de la doctrina verdadera. Esta iconografía alude igualmente al episodio de *Jesús entre los Doctores*, muestra de su precoz sabiduría.

Es muy reducida la alegoría de *Cristo Sol*, en la que, equiparado a Helios, surca los cielos en su carro.

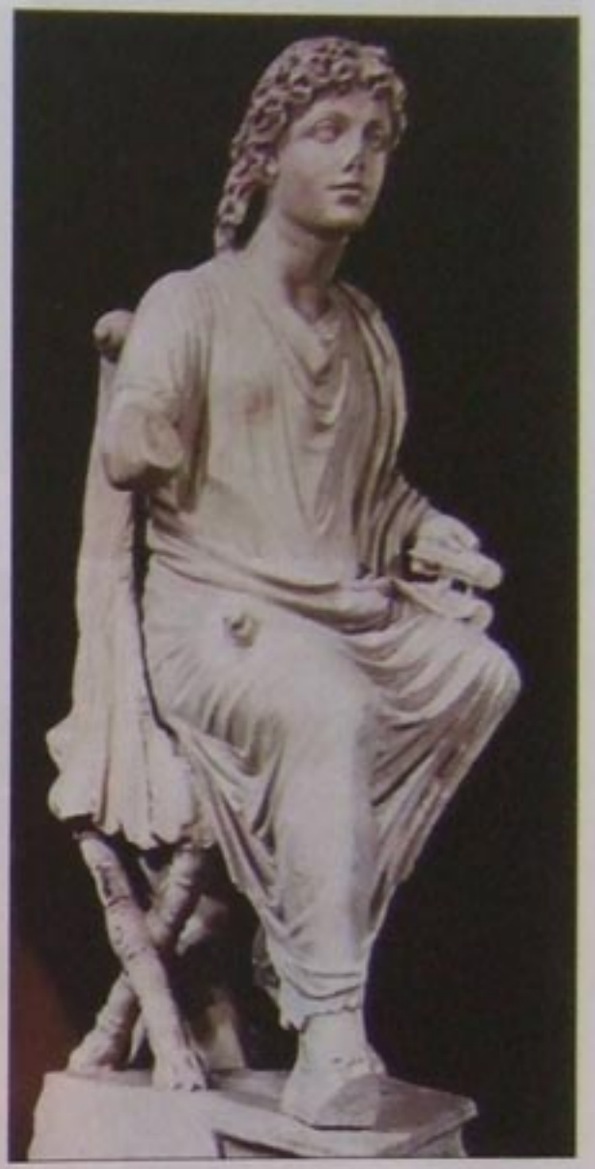

Figura 13. *Cristo Doctor, s. IV. Roma, Museo de las Termas.*

4. La representación de los Sacramentos

Figura 14. *Bautismo de Cristo. Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino, s. III. Roma.*

Hemos visto cómo varias de las imágenes simbólicas de Cristo ampliaron su significación a alegorías sacramentales. Así, *Cristo Pescador de Almas* implicaba la salvación de las mismas mediante el sacramento purificador del Bautismo, de igual manera que la representación del pez junto a un cesto con panes aludía directamente al milagro oficiado por Jesús en el Nuevo Testamento y por derivación a la Eucaristía.

Sin embargo, el tiempo y la importancia ganada por los sacramentos promovió unas imágenes más explícitas de los mismos, impulsando la creación de escenas narrativas y descriptivas, basadas en los episodios evangélicos.

La representación del *Bautismo* tomará la forma de un Cristo desnudo con rasgos de niño que recibe las aguas de manos de Juan, bajo la Mano de Dios que emerge del cielo o el Espíritu Santo que desciende en forma de paloma, configurando de forma esquemática la narración de la teofanía (fig. 14). El tipo infantil que aparece también en los sarcófagos se deriva probablemente de la liturgia bautismal, que se refería a los catecúmenos como *pueri*. En un fresco de la catacumba de Calixto encontramos sin embargo a Cristo representado como un adulto junto a un San Juan con barba. La imagen del *Bautismo de Cristo* se extenderá a la impartición del sacramento al resto de los fieles y en épocas posteriores se enriquecerá progresivamente con la presencia de ángeles y elementos alegóricos *(Para la tradición y evolución iconográfica del Bautismo de Cristo, cf. tema 9, 2.1.)*.

En el siglo III nace también la representación del sacramento de la *Eucaristía*. La trascendencia de su significación dentro del cristianismo se alude en un primer momento mediante alegorías como los cestos de panes junto al pez o la vid, símbolos estos dos últimos asociados como hemos visto en un principio al Redentor. La descripción plástica del sacramento eucarístico, ensalzado

desde el arte paleocristiano como uno de los pilares del dogma y como la base del culto, adoptará la forma del Banquete inspirado en el *Refrigerium* o ágape funerario (fig. 15). Para algunos estudiosos esta imagen no refiere el episodio de la Última Cena, sino una reunión de cristianos en torno a una mesa, quizá incluso una figuración de *Las Bodas de Caná*. Al representar sobre el mantel los panes y los peces pasa a interpretarse como una cena eucarística. *(Sobre la evolución y significados de la Última Cena, cf. tema 9, 3.3.)*. Del mismo modo, los pájaros picoteando racimos o ramas con frutos aluden a la inmortalidad que se obtiene por el alimento eucarístico (fig. 16), igual que los amorcillos o *putti* vendimiadores.

Figura 15. *Fresco del Ágape en la Catacumba de Santa Priscila, s. II-III. Roma.*

Figura 16. *Mosaico de la bóveda del Mausoleo de Santa Constanza, s. IV. Roma.*

5. Las imágenes del Más Allá

Se ha discutido si las representaciones del ágape aluden al sacramento eucarístico o sugieren por el contrario una imagen del Más Allá bajo la forma de un banquete celestial. Esta alegoría aparece en los Evangelios y el profeta bíblico Isaías se había referido así al ágape mesiánico en el que se encontrarán con Dios las almas redimidas: *Hará Yahvé… un convite de manjares frescos, convite de buenos vinos… consumirá en este monte… a la Muerte definitivamente*.

El ciclo bíblico de Jonás *(cf. tema 8, 4.4.2)* constituye otro de los temas recurrentes del primitivo arte cristiano, representándose especialmente en los relieves esculpidos en los frontales de los sarcófagos. Las peripecias sufridas por el profeta en el mar tras ser arrojado de la barca, devorado por un gran pez (fig. 17) y vomitado vivo a los tres días sobre una playa, gozó de gran difusión al prefigurar la Resurrección de Cristo. La tradición añadió al relato bíblico el momento posterior en el que Jonás se echa a descansar en un frondoso paraje y se queda adormecido. El famoso *Sarcófago de Jonás* ilustra con maestría los diferentes episodios del ciclo, destacando la representación del momento en que emerge de las fauces del monstruo marino, desnudo y orando. La siguiente secuencia, ajena al relato bíblico, se sitúa encima, apareciendo Jonás en reposo bajo una pérgola (fig. 18). Esta imagen se asocia a la figura pagana de Endimión, el pastor de gran belleza amado por Selene al que Zeus concedió la inmortalidad y juventud eternas, dejándole sumido en un sueño

Figura 17. *Sarcófago de Jonás (mitad izquierda), s. III. Roma, Museo de Letrán.*

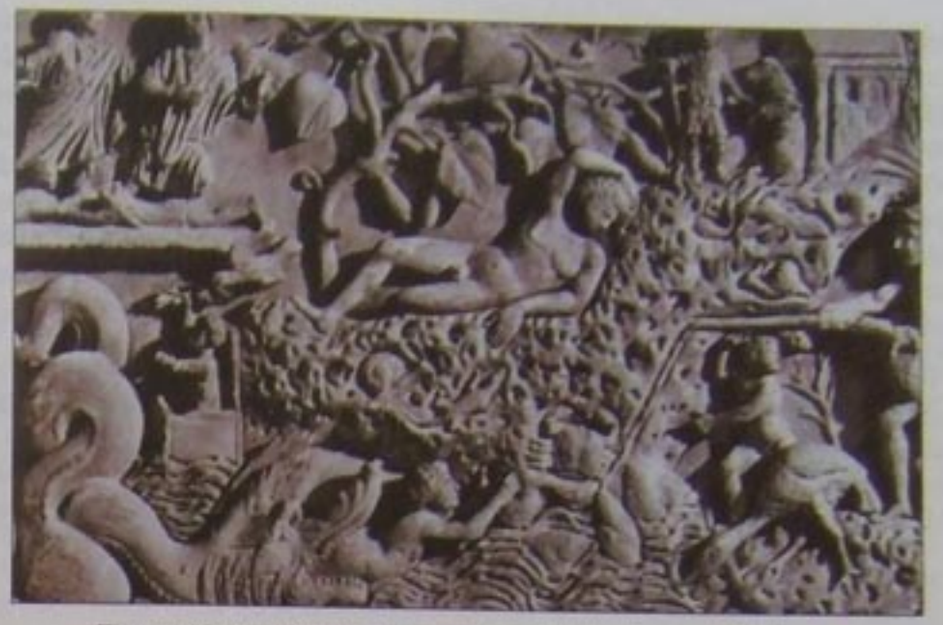

Figura 18. *Sarcófago de Jonás (mitad derecha), s. III. Roma, Museo de Letrán.*

perpetuo *(cf. tema 3, 2.4.2.)*. Los dos personajes se fundieron y asumieron el nuevo sentido cristianizado del alma bienaventurada que descansa en el paraíso. En opinión de otros expertos esta imagen simbolizaría la espera del alma en un lugar intermedio antes de alcanzar su destino celestial, mientras es sometido a un proceso purificador. La antigua Grecia ubicaba ese lugar en la luna, creencia que recogerá Tertuliano en Roma y que explica la identificación del alma en reposo con el pastor amado por Selene, divinidad lunar.

De igual manera, la imagen de Cristo como Buen Pastor que cuida su rebaño, con frecuencia sentado, como hemos visto, entre las ovejas-fieles de su rebaño, adoptará un segundo significado al asociarse a la imagen de un Paraíso bucólico que habitan las almas bienaventuradas en compañía de su Redentor.

6. Las escenas del Antiguo Testamento

Los numerosos temas del Antiguo Testamento representados por el arte paleocristiano, tanto en los *cubicula* de las catacumbas como en los sarcófagos, suelen tener en común el mensaje de Salvación. No se conciben como escenas narrativas, sino como alusiones prefigurativas a la Resurrección de Cristo o invocaciones a la misericordia divina y la Salvación. En opinión de los expertos, dichas escenas están inspiradas en las *Commendatio Animae*, ora-

ciones litúrgicas de índole funeraria. Estas fórmulas invocaban el mismo favor divino para los fallecidos del que habían gozado personajes bíblicos como Noé en el Diluvio, Isaac salvado del sacrificio, David venciendo a Goliat o Daniel ileso entre los leones. Según algunos expertos las *Commendatio Animae* tienen un origen posterior a las representaciones, por lo que se trataría de un tipo de plegaria anterior con fórmulas parecidas de invocación de la misericordia divina. En cualquier caso la frecuencia de las escenas bíblicas asociadas al sentido de la Salvación fue grande y su representación en objetos de la vida cotidiana como copas ha hecho pensar a Grabar que con el tiempo se les concediera además un poder preventivo y protector contra las enfermedades.

Numerosas historias narradas en las Sagradas Escrituras se dotaron además desde los primeros tiempos de un carácter prefigurativo de los episodios del Nuevo Testamento, por lo que no se interpretaron literalmente como narraciones históricas, sino en su función simbólica de anuncio de la llegada del Mesías.

7. Las escenas del Nuevo Testamento

En un conocido fresco de la catacumba de Santa Priscila aparece una mujer con un niño en brazos junto a una figura masculina que señala una estrella (fig. 19). Aunque algunos autores hayan visto en la figura femenina una alegoría de la Santa Madre Iglesia, la mayoría se inclina por una interpretación

Figura 19. *Fresco del Profeta, la Virgen y el Niño. Catacumba de Santa Priscila, s. II-III. Roma.*

de la Virgen con el Niño, iconografía que podría derivar de una imagen egipcia de la diosa Isis con Horus en brazos que se había difundido por Roma. Resulta más problemática la presencia del discutido profeta. En el oráculo de Balaam *(cf. tema 8, 1.9.2)* una estrella con cetro vaticina la llegada del Mesías, lo que justificaría la participación de dicho profeta en la escena, aunque podría tratarse también de Isaías, que anunció la llegada de una luz salvadora. Independientemente de la identidad del profeta, parece tratarse de una imagen simbólica de la Redención de los hombres.

El episodio de la *Anunciación* del arcángel Gabriel a María aparece rara vez como decoración de cementerios, a pesar de su alusión al misterio de la Encarnación. Mucho más frecuente es la *Adoración de los Magos*, entendida más como Teofanía o manifestación de la divinidad del Niño Dios que como narración evangélica.

Sorprendentemente, el arte de las catacumbas no reproduce las escenas de la Pasión y posterior Resurrección de Cristo, cuyo desarrollo a partir de la Edad Media reflejará su relación directa con la Salvación de los hombres y su posterior consideración como emblema del cristianismo *(cf. tema 9)*. Entre las posibles explicaciones a este mutismo se ha esgrimido el pudor que pudieran suscitar en las primitivas comunidades cristianas los escarnios y dolorosa muerte padecidos por su Redentor. A esto se añadiría la dificultad práctica que supondría para unos artistas de relativa pericia los episodios de la Resurrección. Sin embargo, no conviene olvidar que la mayor parte de las escenas plasmadas en los cubículos y sarcófagos eran de índole alegórica y no descriptiva, imágenes-signo que debían ser descifradas por una sociedad acostumbrada a leerlas y a asociar los paralelismos entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. De esta manera y como hemos visto, el episodio de la Pasión está implícito en la figura del Buen Pastor y la Resurrección es la representación de Jonás vomitado del vientre de la ballena.

De este modo se construyeron y consagraron los tipos alegóricos más arraigados en la iconografía de los primeros cristianos, las imágenes-signo que definió Grabar: Orante, crismón, pez, Buen Pastor, etc. desde el siglo III. La iconografía se puso al servicio de la enseñanza de la doctrina cristiana, mostrando al fiel en imágenes el camino hacia la Salvación que estaba escrito en los evangelios. En su viaje, todo fiel había de pasar por el conocimiento de la Verdad que encerraba la sabiduría de las enseñanzas de Cristo, purificarse mediante las aguas del Bautismo y redimirse con el pan y el vino de la Eucaristía hasta alcanzar finalmente la bienaventuranza, garantizada por la Pasión y Resurrección del Salvador. Los mandamientos de la fe estaban asegurados por la atenta vigilancia del *Buen Pastor* y los rezos de la *Orante*.

Las primeras imágenes del cristianismo desecharon el lenguaje de la narración en pro de la *imagen-signo*. Pero progresivamente esta práctica se fue abandonando en favor de un retorno a la descripción, a la *imagen-idea* que no sólo

transmitía un mensaje moral sino que éste era menos críptico y más universal. Se difunden a partir del siglo IV las imágenes de un Cristo sanador, taumaturgo, juez supremo y triunfal, que llenarán los frontales de los sarcófagos (fig. 20). Dichos tipos iconográficos se tomarán ahora directamente del arte imperial romano, apropiándose de su imagen de poder como propaganda para convertirse en la nueva religión oficial del Imperio a partir del año 391. El lenguaje iconográfico de los primeros cristianos salía así de las catacumbas para iniciar un largo camino sujeto a las lecturas que el tiempo y los artistas hicieron de su tradición escrita.

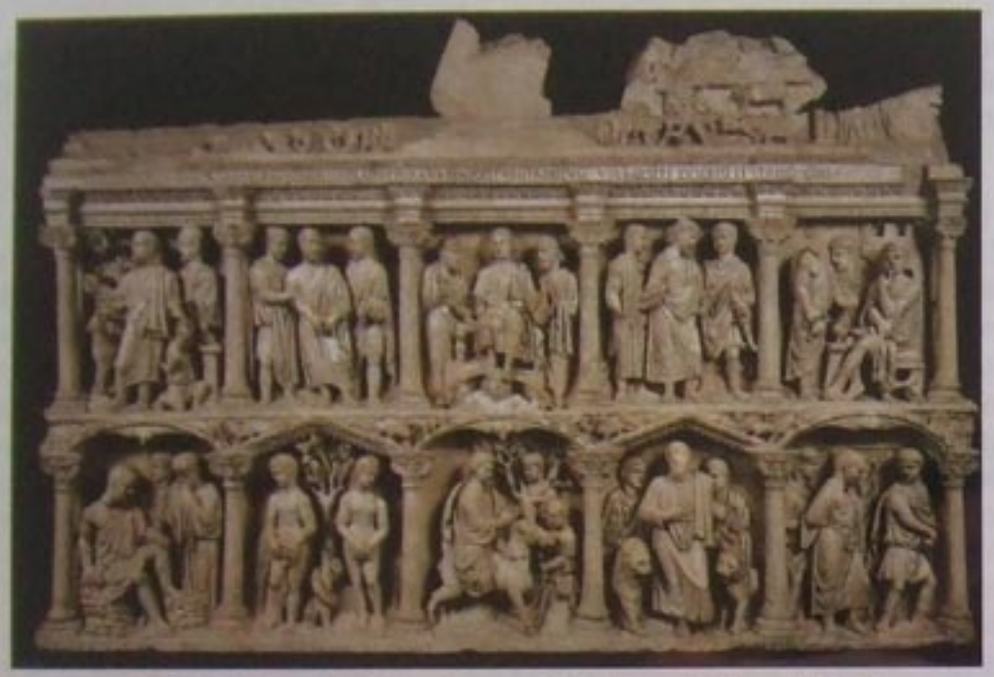

Figura 20. *Sarcófago de Iunius Bassus, 359. Roma, Cripta del Vaticano.*

Tema 7

LOS NUEVOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA: ANTIGUO TESTAMENTO (I)

Mª Teresa González Vicario
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La creación del mundo.
2. El Paraíso.
3. La caída y castigo del hombre.
4. Caín y Abel.
5. El Diluvio.
6. La dispersión de los hombres: la torre de Babel.
7. Los Patriarcas.
   - 7.1. Abraham e Isaac.
     - 7.1.1. Abraham y Lot.
     - 7.1.2. Nacimiento de Ismael e Isaac.
     - 7.1.3. Destrucción de Sodoma
     - 7.1.4. Agar e Ismael.
     - 7.1.5. Sacrificio de Isaac.
     - 7.1.6. Casamiento de Isaac.
   - 7.2. Jacob.
     - 7.2.1. Esaú vende su primogenitura.
     - 7.2.2. Jacob arrebata la bendición a Esaú.
     - 7.2.3. Huída de Jacob.
     - 7.2.4. Regreso de Jacob a su país.
   - 7.3. José.
     - 7.3.1. José vendido por sus hermanos.
     - 7.3.2. José en casa de Putifar.
     - 7.3.3. José interpreta los sueños.
     - 7.3.4. José se reconcilia con sus hermanos.
8. Historia de Job.

INTRODUCCIÓN

Después de la Paz de la Iglesia (313) se inicia una nueva etapa en el arte que supuso la ampliación de la iconografía, con la incorporación de escenas claramente cristianas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

La *Biblia*, llamada también *Sagrada Escritura*, es una de las principales fuentes de inspiración para el arte cristiano. Está dividida en dos partes: el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento*. El primero comprende los Libros Sagrados que fueron escritos antes del nacimiento de Jesucristo. Forman tres grupos: *Pentateuco*, *Profetas* y *Hagiógrafos*.

El *Pentateuco*, llamado en el Nuevo Testamento *Libro de Moisés* o *de la Ley*, está integrado a su vez por los cinco libros que la tradición atribuye a Moisés: *Génesis*, en el que se narra la historia de la Creación y de los antiguos patriarcas; *Exodo*, que se refiere a la salida de Egipto; *Levítico* o libro del culto divino, en el que se establecen las ceremonias confiadas a los levitas o sacerdotes; *Números*, que contiene la enumeración de las tribus y empadronamiento, y *Deuteronomio*, que completa la narración por ser una nueva explicación de la Ley.

Desde los orígenes del arte cristiano y a lo largo de los diferentes periodos de la Historia del Arte las escenas bíblicas, referidas al Antiguo y al Nuevo Testamento, aparecen en las distintas manifestaciones artísticas, aunque respondiendo siempre a la sensibilidad y lenguaje plástico propios de cada época. No obstante, el vocabulario iconográfico empleado tiene su referente en la Biblia, de ahí la necesidad de conocer sus principales acontecimientos, escenas y personajes más significativos. Éste es el objetivo primordial que se pretende conseguir en este tema y en otros sucesivos, cuyo contenido permitirá al espectador de la obra de arte interpretar el lenguaje de las imágenes.

1. La creación del mundo

Moisés describió en el *Génesis*, el primer libro del *Pentateuco*, la creación del universo y el origen del género humano. Dios (Yahvé, Jehová) empleó seis días en realizar esta obra: en el primero separó la luz de las tinieblas; en el segundo hizo el firmamento; el tercer día lo destinó a separar las aguas de la tierra; en el cuarto creó los astros que brillan en el cielo, entre ellos el sol y la luna; el quinto y el sexto día los dedicó a poblar la tierra de seres vivos.

Dios dijo después: *Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre todas las bestias de la tierra y cuantos animales se mueven sobre ella*. Y creó al primer hombre, Adán, que quiere decir hecho de tierra roja, y después de formar su cuerpo con barro, se inclinó sobre él para insuflarle un alma. Pero también le dio una compañera, Eva, es decir, madre de todos los vivientes. Según el Génesis, Dios la creó haciendo que Adán durmiera profundamente para quitarle una costilla y formar con ella la primera mujer, a la que dio un alma semejante a la de Adán.

Una vez terminada su obra, Yahvé descansó el séptimo día y lo santificó.

Durante la Edad Media son excepcionales las representaciones del ciclo completo de la creación del mundo, salvando algunos magníficos ejemplos de mosaicos bizantinos como el del nártex de la basílica de San Marcos de Venecia, miniaturas, frescos, o relieves en portadas de catedrales góticas. El *Tapiz de la Creación* de la Catedral de Girona (s. XI) (fig. 1) es un bordado de lana en el que se reproduce la imagen cosmológica del mundo de la Antigua Edad Media. El ciclo del Génesis está presidido por el Creador, representado a modo de Pantocrátor imberbe coronado con nimbo crucífero y del que irradian rayos. Desde el siglo XIV Dios adoptará progresivamente el aspecto de un anciano con tiara y los pintores del Renacimiento como Miguel Ángel o Tintoretto optarán por representar a Yahvé emergiendo del caos o bendiciendo su obra. En el Tapiz de Girona aparece sentado y rodeado por ocho escenas alusivas a la Creación. Sobre su cabeza la paloma del Espíritu Santo sobrevuela las aguas, situada entre el ángel de las tinieblas y el de la luz. A su izquierda se ilustra la creación del firmamento que tuvo lugar al segundo día, y a su derecha la separación de las aguas al tercero. A los pies del Pantocrátor la mayor de las escenas plasma la creación del mundo animal (seres marinos y aves) y vegetal, bordeada a la derecha por un Adán solo entre los animales y a la izquierda por su compañera Eva saliendo de su costado ante el árbol del bien y del mal.

Figura 1. *Tapiz de la Creación (fragmento central), s. XI. Museo Capitular de la Catedral de Girona.*

2. El Paraíso

Dios creó un jardín en Edén (palabra de origen sumerio), situado al Oriente, donde hizo brotar toda clase de hermosos árboles que daban sabrosos frutos y estaba poblado por todas las especies de animales. En medio de aquel jardín se encontraba el árbol de la vida, así llamado porque daba la inmortalidad, y el árbol de la ciencia del bien y del mal. De aquel lugar salía un río que regaba el jardín y desde allí se partía en cuatro brazos que se dirigían hacia los cuatro puntos cardinales: el primero se llamaba Pisón (Oxus); el segundo Guijón (Indo); el tercero Tigris y el cuarto Éufrates.

Yahvé instaló en el Paraíso (Edén), creado para que el hombre lo cuidara, a Adán y Eva, permitiéndoles comer los frutos de todos los árboles salvo los del árbol de la ciencia del bien y del mal, ya que si no cumplían este precepto, infaliblemente morirían.

Desde la Edad Media se consideró a Adán y Eva como prefiguraciones respectivas de Cristo y la Virgen María, además de simbolizar el sacramento del matrimonio hasta que éste se identificó con el tema de los *Desposorios de la Virgen*. Más adelante, los artistas del Renacimiento encontraron en los primeros padres una justificación teológica y exenta de censura para la representación del desnudo humano. A pesar de que no llegó a imponerse un tipo físico preceptivo, Adán, Orfeo cristiano y Buen Pastor, suele ser moreno, figurado con o sin barba, mientras Eva ostenta por lo general rubios y largos cabellos. En los sarcófagos paleocristianos Yahvé coloca su mano sobre Adán para insuflarle la vida. Eva es creada a partir de la costilla del hombre o saliendo de su costado. Habitualmente aparecen juntos morando en el Paraíso, un idílico jardín, oasis de frescor y delicias poblado de animales. Éste llegó a constituir casi un género pictórico en sí mismo, de función más decorativa que alegórica, unos paisajes minuciosos con bestiarios en los que Adán y Eva resultaban casi anecdóticos (fig. 2).

Figura 2. *Jan Brueghel, El Paraíso terrenal, 1612. Roma, Galería Doria Pamphili.*

3. La caída y castigo del hombre

La serpiente, el más astuto de los animales creados por Dios, preguntó a Eva por qué les había prohibido comer los frutos de aquel árbol, añadiendo, después de conocer la respuesta: *No moriréis. Él sabe que el día que los comáis se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses, conocedores de todo, del bien y del mal*. La mujer vio entonces que los frutos del árbol eran buenos y, cayendo en la tentación, comió de ellos, e hizo que Adán también los probara.

Tras su desobediencia, se avergonzaron de su desnudez y se cubrieron con unos ceñidores de hojas de higuera. Cuando oyeron a Yahvé, corrieron a esconderse en medio de los árboles del Paraíso, pero Dios, comprendiendo que habían comido del fruto prohibido, llamó a Adán y le preguntó por lo sucedido. Después de oír sus explicaciones, en las que culpó a Eva y ésta a la serpiente, Yahvé se dirigió a esta última para decirle: *Por cuanto hiciste esto, maldita tú eres entre todos los animales y bestias de la tierra; andarás arrastrándote sobre tu pecho, y tierra comerás todos los días de tu vida. Yo pondré enemistades entre ti y la mujer, y entre tu linaje y la descendencia suya: ella quebrantará tu cabeza y tú andarás acechando a su calcañar.*

Y dijo también a la mujer: *Multiplicaré tus trabajos y miserias en tus preñeces: con dolor parirás los hijos y estarás bajo la potestad o mando de tu marido, y él te dominará.*

Luego se dirigió al hombre para decirle: *Por cuanto has escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que te mandé no comieses, maldita sea la tierra por tu causa: con grandes fatigas sacarás de ella el alimento todo el tiempo de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás de las hierbas del campo. Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de la que fuiste formado, ya que polvo eres y al polvo volverás*. Y fueron expulsados por Dios del Paraíso terrenal.

El tema de la caída del hombre ha sido ilustrado desde el arte paleocristiano de forma reiterada al simbolizar el pecado mortal redimido por la piedad de Cristo. A partir del Renacimiento, su iconografía se desprenderá progresivamente de la carga alegórica para centrarse en los aspectos más anecdóticos y humanos. Dentro del programa realizado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina destaca el gran fresco del *Pecado Original y Expulsión del Paraíso* (fig. 3). En la parte izquierda,

Figura 3. *Miguel Ángel, Pecado original y Expulsión del Paraíso, h. 1509. Roma, bóveda de la Capilla Sixtina.*

Adán alarga su brazo queriendo alcanzar los frutos del árbol de la sabiduría, que Eva recibe, reclinada, de mano de la serpiente del mal. La posición de los personajes resulta inusual dentro del esquema iconográfico generalmente aceptado que sitúa a Adán y Eva simétricamente a ambos lados del árbol, normalmente un manzano, un naranjo o una higuera (fig. 4). Miguel Ángel no presenta a la mujer como la única culpable del pecado, pues es Adán quien recoge el fruto prohibido del árbol. Sin embargo, la serpiente es figurada con cabeza y busto de mujer, frente a las formas más comunes de un reptil con que se ilustra el instrumento utilizado por el demonio para instar a los primeros padres a la desobediencia. Las consecuencias de su actuación aparecen en el lado derecho, cuando son expulsados por orden de Yahvé por mediación del ángel que empuña la espada. El artista muestra en la misma escena la causa y efecto de su actuación, obviando los momentos intermedios, escasamente representados en la Historia del Arte, en que Adán y Eva, avergonzados, ocultan su desnudez y son increpados por Dios, que les

Figura 4. *Alberto Durero. El Pecado Original. Grabado, 1504.*

viste con túnicas de pieles y entrega herramientas de trabajo. Desnudos, encorvados y avejentados, los primeros padres abandonan un Paraíso concebido insólitamente como una llanura árida.

4. Caín y Abel

Fueron los dos primeros hijos de Adán y Eva. Caín cultivaba la tierra y Abel apacentaba los ganados. Ambos presentaban ofrendas a Dios: Caín le entregó una gavilla de trigo y Abel lo mejor de sus ganados. Pero el Señor miraba con agrado a Abel y sus presentes y no hacía caso de Caín, por lo que éste, furioso, mató a su hermano. Lleno de remordimientos y maldecido por Dios, erró sobre la tierra y habitó en el país que está al oriente del Paraíso. A partir de este momento, la violencia comenzó a extenderse por la humanidad.

Abel es una de las prefiguraciones de Cristo, representado también como el Buen Pastor que porta el cordero del sacrificio sobre los hombros. Su ofrenda a Dios simboliza la Eucaristía (fig. 11) y su muerte presagia la del Señor en la cruz. En contraposición, Caín, asimilado en ocasiones a Judas, es el primer asesino de la Historia Sagrada. La Biblia no precisa el arma homicida con la que el celoso primogénito mata a su hermano desarmado en el campo, por lo que ésta presenta variaciones iconográficas: bastón, piedra, azada, quijada de asno como Sansón... En la Venecia de mediados del siglo XVI, Tiziano recibirá el encargo de pintar para el techo de la iglesia de los agustinos en Isola (hoy en la sacristía de La Salute) tres asuntos del Antiguo Testamento, entendidos como prefiguraciones del sacrificio de Cristo: el *Triunfo de David*, el *Sacrificio de Isaac*, y *Caín y Abel* (fig. 5). Con un marcado escorzo, el menor de los hermanos cae herido sobre la roca, empujado por el fratricida que se prepara para asestarle un nuevo golpe ante el altar de los sacrificios, en medio de un paisaje tormentoso.

Figura 5. *Tiziano. Caín y Abel, 1542-44. Venecia, Basílica de Santa Maria della Salute.*

5. El Diluvio

Adán tuvo un tercer hijo que se llamó Set, fiel a Jehová y obediente con sus padres. Sus descendientes fueron llamados hijos de Dios, mientras que los de Caín recibieron el nombre de hijos de los hombres, pero con el tiempo terminaron por mezclarse y los descendientes de Set también se corrompieron. Entonces Yahvé se arrepintió de haber creado al hombre y decidió exterminarlo por medio de un Diluvio universal.

Noé, uno de los descendientes de Set, era el único hombre justo que existía en la tierra y Dios quiso salvarlo. Le mandó construir un arca de tres plantas, un barco grande de madera, para que entrara en ella con toda su familia y una pareja de animales de cada especie. Y la lluvia cayó sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches hasta que las aguas lo inundaron todo, mientras que el arca flotaba sobre su superficie. Al cabo de cinco meses empezaron a bajar de nivel y el arca se detuvo sobre el monte Ararat (Armenia). Cuando Noé comprobó que las cimas de las montañas reaparecían, abrió la ventana y soltó un cuervo, que no volvió; más tarde dejó marchar una paloma, que regresó al poco tiempo por no encontrar dónde posarse; posteriormente retornó con una rama de olivo en el pico y, finalmente, no volvió.

Después de haber transcurrido un tiempo, Noé, obedeciendo una orden de Dios, salió del arca con su familia y todos los animales para que pudieran crecer y multiplicarse, y construyó en agradecimiento un altar para ofrecer al Señor un sacrificio. Dios bendijo a Noé y a sus hijos y estableció una alianza con ellos y su descendencia, diciéndoles: *Hago con vosotros pacto de no volver a exterminar a todo viviente por las aguas de un diluvio y de que no habrá ya más un diluvio que destruya la tierra*. En aquel momento apareció el arco iris como señal de aquella alianza, la primera de las que Yahvé sancionaría con los hombres.

Figura 6. *Noé liberando a los animales del arca. Mosaico del nártex de la Basílica de San Marcos de Venecia, s. XIII.*

El patriarca Noé no suele representarse como una figura aislada sino como el anciano y barbado protagonista de la epopeya del Diluvio (fig. 6). El arca que construye y dirige prefigura la nave de la Iglesia que conducirá Cristo hacia la salvación de las almas. Junto a las representaciones, mucho más frecuentes durante la Edad Media, de los diferentes episodios de la narración (especialmente construcción del arca, entrada de los animales y final del Diluvio), el arte renacentista y barroco elegirán el momento posterior en el que Noé, inventor de la viticultura, abusa del dulce vino desconociendo sus efectos y se embriaga. Tras ser descubierto por sus hijos dormido y desnudo, éstos se burlan o cubren con paños su vergüenza, dependiendo de la mirada del artista (fig. 7 y 8).

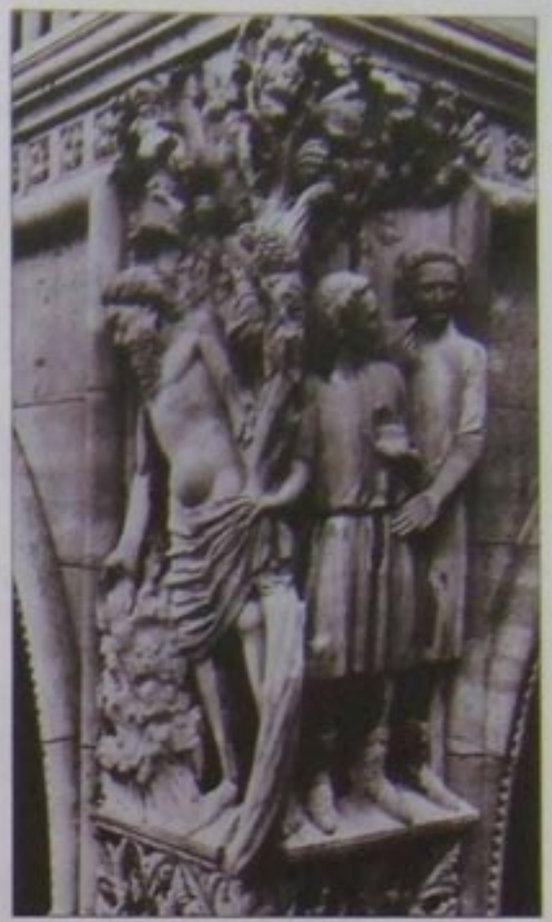

Figura 7. *Embriaguez de Noé, s. XIV. Venecia. Pilar del Palacio de los Dogos.*

Figura 8. *Giovanni Bellini. Embriaguez de Noé. 1515. Besançon, Museo de Bellas Artes.*

6. La dispersión de los hombres: la torre de Babel

Los descendientes de los hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, se fueron multiplicando y extendiendo por los territorios próximos a Armenia. En su marcha desde Oriente encontraron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Con la arcilla de aquella fértil región hicieron ladrillos para construir una ciudad y una torre que tocara el cielo y les hiciera famosos antes de dividirse y extenderse por la tierra.

Yahvé quiso ver lo que estaban construyendo y, al comprobar su soberbia, se dijo: *He aquí que el pueblo es uno solo, y todos tienen un mismo lenguaje. Se han propuesto esto y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros*. Así sucedió, y Dios, para que no pudieran terminar la construcción, los dispersó en las cuatro direcciones de la tierra y así dejaron de edificar la ciudad a la que se llamó Babel o Confusión.

Los momentos de la construcción y destrucción de la torre de Babel y su consecuente caos lingüístico suelen representarse unidos y mezclados. El episodio señala el final de los primeros tiempos desde la creación del mundo. El tema aparece en los libros iluminados y es frecuente durante toda la Edad Media, con soberbios ejemplos en los mosaicos bizantinos. Consolidado en la pintura del Renacimiento de los Países Bajos, irá progresivamente desapareciendo con el arte Barroco. El episodio da un pretexto a los artistas para mostrar el proceso constructivo. La destrucción de la torre puede ser provocada por el propio Dios, unos ángeles, fuertes vientos o rayos por Él enviados. La dispersión de las lenguas suele representarse con los personajes llevándose la mano a la boca o mediante la figuración de diferentes razas. La famosa *Torre de Babel* de Pieter Brueghel (fig. 9) resume lo efímero de la construcción del hombre, advierte contra los peligros de su vanidad y orgullo desmedidos, inspirándose tanto en las ruinas del Coliseo como en la inclinación de la Torre de Pisa para recrear el mítico zigurat babilónico.

Figura 9. *Pieter Brueghel el Viejo. Torre de Babel, 1563.Viena, Kunsthistorisches Museum.*

7. Los Patriarcas

Los hebreos, nómadas y pastores, tuvieron una organización patriarcal que con el tiempo iría evolucionando hasta convertirse en una monarquía. Por lo tanto, en un principio sus jefes fueron los patriarcas, en los que recaía una doble función: la de juez y sacerdote. Entre ellos destacaron de manera muy significativa: Abraham, Isaac, Jacob, y José, siendo este último el primero que dejó de ser nómada al establecerse en Egipto.

7.1. *Abraham e Isaac*

Abraham, contemporáneo de Hammurabi (siglo XX a.C.) y nacido en Mesopotamia, fue el verdadero organizador del pueblo hebreo, nombre derivado de Heber, uno de los ascendientes de Abraham, siendo venerado por los judíos, cristianos y musulmanes. Descendiente de Sem, fue elegido por Dios cabeza de aquel pueblo que tendría como misión la preparación de la venida del Mesías.

El arte paleocristiano estableció la representación iconográfica de Abraham como un anciano de largos cabellos blancos. Los episodios de su vida y la de su hijo Isaac más representados en el arte serán aquellos que prefiguren la vida de Cristo.

7.1.1. *Abraham y Lot*

Un día Dios se apareció a Abraham y le dijo que se dirigiera a la tierra que le mostraría, donde le haría padre de un gran pueblo. Entonces Abraham se

paso en camino con su mujer Sara, su sobrino Lot, sus sirvientes y ganados y llegó a la tierra de Canaán, que posteriormente se llamaría Palestina o Judea. Tiempo más tarde Abraham y Lot se separaron: el primero se fue al valle de Mambré, al pie de la ciudad de Hebrón, y el segundo se dirigió al valle del Jordán para instalarse en Sodoma, una ciudad muy rica y poblada por hombres pecadores a los ojos de Dios.

Transcurrido un tiempo, esta ciudad fue saqueada, y sus habitantes, entre los que se encontraba Lot, fueron capturados. Cuando Abraham se enteró de lo sucedido, acudió en su ayuda, y después de sorprender por la noche a los asaltantes, los derrotó, liberando a su sobrino y al resto de los prisioneros. Al regresar victorioso de la campaña, Melquisedec, rey y gran sacerdote de Salem, salió a su encuentro para darle su hospitalidad y bendición, correspondiéndole Abraham con la décima parte del botín que había conseguido.

El encuentro entre Abraham y Melquisedec es una prefiguración de la Eucaristía al ofrecer el sacerdote pan y vino y otorgar su bendición. También, aunque en menor grado, los teólogos y artistas vieron en este episodio un antecedente de la Epifanía por los valiosos dones que, como los Reyes Magos, ofrenda el patriarca a la Iglesia. Rubens se inspira en el Génesis para mostrar el momento en que

Figura 10. *Peter Paul Rubens. Encuentro entre Abraham y Melquisedec, 1626. Washington, National Gallery.*

el Rey de Salem y sus criados entregan hogazas de pan y lujosas vasijas de vino a Abraham, quien, aún joven y vistiendo armadura romana, obsequia al sacerdote con el diezmo de su botín antes de ser bendecido por éste y retornar victorioso a su tierra. La disposición jerárquica de las figuras presenta a Melquisedec más elevado, simbolizando la primacía de la Iglesia sobre los poderes terrenales (fig. 10). La iconografía del Rey de Salem se desliga en ocasiones de la de Abraham y puede aparecer con vestiduras sacerdotales presentando al Señor la ofrenda de los panes junto a Abel ante el altar de la Eucaristía (fig. 11).

Figura 11. *Abel y Melquisedec. Mosaico del presbiterio de San Vital de Rávena, s. VI.*

7.1.2. *Nacimiento de Ismael e Isaac*

El Señor había prometido a Abraham multiplicar su descendencia como las estrellas del cielo, pero éste seguía sin tener hijos, por lo que, de acuerdo con Sara, tomó por mujer a Agar, su esclava egipcia, de la que nació Ismael, aunque éste no sería el heredero de las promesas de Dios. Años más tarde, Yahvé renovó su alianza con Abraham, anunciándole por medio de tres ángeles que Sara, a pesar de su avanzada edad, concebiría un hijo. Éste fue Isaac, de cuya descendencia nacería el Mesías.

El episodio de la visita de los tres ángeles se denomina también *La hospitalidad de Abraham* y ha sido profusamente representado en la Historia del Arte

por las múltiples lecturas que permite. El arte bizantino encontró en los ángeles sentados a la mesa una alegoría de la Santísima Trinidad (fig. 12), mientras que la Iglesia occidental, centrada en el anuncio en sí, la interpretó como una prefiguración de la Anunciación a María. La pintura del Barroco subrayó las virtudes de la hospitalidad de Abraham, que recibe a los misteriosos emisarios divinos en el encinar de Mambré, lava sus pies y les convida a suculentos manjares, cumpliendo al darles posada y alimento las Obras de Misericordia, mientras Sara observa incrédula la escena desde la puerta (fig. 13).

Figura 12. *Andrei Rublev. Icono de la Hospitalidad de Abraham, 1422-26. Moscú, Galería Tretiakov.*

Figura 13. *Adriaen Eeckhout, Abraham y los tres ángeles, 1656. San Petersburgo, Museo del Hermitage.*

7.1.3. *Destrucción de Sodoma*

Dios anunció a Abraham la destrucción de esta ciudad que por sus graves pecados había provocado su cólera. A pesar de las súplicas de éste, sólo se salvaron Lot y su familia, por ser el único justo que había en la ciudad. Cuando la abandonaron, la mujer de Lot se volvió para ver el incendio que la destruía, a pesar de la prohibición que en tal sentido habían recibido, por lo que quedó convertida en estatua de sal. Al igual que Sodoma, Gomorra y otras ciudades cercanas tuvieron el mismo final. En el lugar que dichas ciudades ocuparon se formó el Mar Muerto, un gran lago de aguas saladas.

Los dos episodios más representados de la historia de Lot son la destrucción de Sodoma y su posterior embriaguez. Ambos se emparentan con la historia de Noé. Tanto el incendio como el Diluvio son consecuencia de la cólera divina de la que sólo se salvan los justos, y los dos personajes son víctimas de la enajenación que produce el vino. A diferencia del *Diluvio* y la destrucción de la *torre de Babel*, el incendio de Sodoma no es individualizado por los artistas como un tema en sí mismo, sino que suele aparecer como fondo de la escena principal de la huida de Lot. Éste deja tras de sí la mítica ciudad de Judea –corrompida por los sodomitas– pasto de las llamas divinas, guiado por un ángel junto a sus dos hijas, mientras su esposa Sara se convierte en estatua de sal tras sucumbir a su curiosidad (fig. 14). Lot y sus hijas se refugian en una caverna y éstas, preocupadas por no tener descendencia y creyendo aniquilado el género humano, embriagan a su padre para forzarle a cometer incesto con ellas y perpetuar así la raza. Durante la Edad Media se juzgó el tema vergonzoso y no se representó explícitamente. A partir del Renacimiento, los artistas incidirán en diferente grado en el erotismo del episodio bíblico (fig. 15).

Figura 14. *Michael Wolgemut. Lot y su familia abandonando Sodoma, 1493. Xilografía de la Crónica de Nüremberg.*

Figura 15. *Orazio Gentileschi. La embriaguez de Lot, 1621-23. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.*

7.1.4. *Agar e Ismael*

En cierta ocasión, Sara vio que Ismael trataba mal a Isaac, por lo que dijo a su marido que expulsara de la casa a la esclava y a su hijo, de manera que éste no tendría que compartir la herencia con el suyo. Abraham, a pesar de sus sentimientos, comprendió que tal situación era voluntad de Dios, por lo que dándoles pan y un odre lleno de agua, despidió a Agar y a Ismael para que se dirigieran a Egipto junto a su familia.

Figura 16. *Guercino. Abraham repudia a Agar, 1657. Milán, Pinacoteca de Brera.*

Después de andar errantes por el desierto, les faltó el agua. Para evitar contemplar la muerte de su hijo, extenuado por el hambre, la sed y la fatiga, Agar dejó a Ismael debajo de un arbusto y ella se alejó, rompiendo a llorar con desesperación. Entonces se le apareció un ángel para decirle: *¿Qué haces, Agar? No temas, porque Dios ha oído la voz de tu hijo desde el lugar en que se halla. Levántate, toma al muchacho y cógele de la mano, pues yo le haré cabeza de una gran nación.* A continuación, Agar abrió los ojos y vio un pozo del que sacó agua para dar de beber a su hijo.

Ismael vivió en los desiertos, donde fue creciendo y se convirtió en un hábil arquero. Terminó por establecerse en el desierto de Farán, donde su madre le casó con una mujer egipcia, siendo el progenitor de la raza árabe.

La esposa legítima, Sara, representa el cristianismo o Nueva Alianza, frente a la mujer despechada, Agar, símbolo del judaísmo o Antigua Ley. Las dos escenas de la expulsión de Agar e Ismael y su travesía por el desierto fueron muy representadas por los pintores barrocos, que acentuaron su dramatismo (fig. 16 y 17).

Figura 17. *Giovanni Battista Tiepolo. Agar e Ismael en el desierto, h. 1732. Venecia, Scuola di San Rocco.*

7.1.5. *Sacrificio de Isaac*

Yahvé quiso probar a Abraham diciéndole que tomara a su hijo Isaac y se dirigiera a la tierra de Moriah para ofrecerlo en sacrificio en la montaña que le indicaría. Y Abraham, obediente, así lo hizo. Se levantó antes del alba, aparejó su burro y marchó con su hijo y dos servidores. Cuando llegaron al lugar designado, ordenó a los criados que se quedaran esperándole mientras los dos subían a la montaña para adorar a Dios.

Cargó la leña sobre los hombros de Isaac, mientras él llevaba el cuchillo y un tizón encendido. Cuando iban caminando, su hijo le preguntó: *Padre mío, llevamos el fuego y la leña, pero la víctima para el holocausto, ¿dónde está?* Y Abraham respondió: *Hijo mío, Dios proveerá.* Y siguieron caminando. Al llegar a lo alto de la montaña hizo un altar, puso encima la leña y sobre ella a

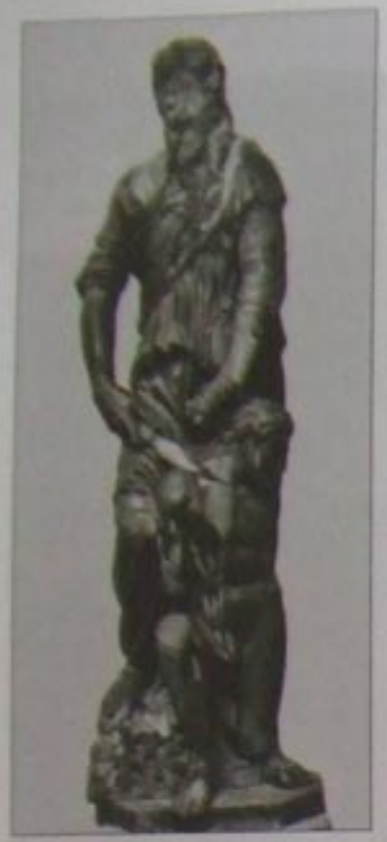

Figura 18. *Donatello. El sacrificio de Isaac, 1421. Florencia, Museo dell' Opera del Duomo.*

Isaac, después de atarle. Pero cuando levantó el cuchillo para degollar a su hijo, un ángel le detuvo, pues su obediencia había sido probada. Alzó Abraham los ojos y vio un carnero enredado por los cuernos en un zarzal, se apoderó de él y lo ofreció en sacrificio en vez de su hijo. Entonces Dios, bendiciéndole, le dijo: *Ya que por obedecerme no has perdonado a tu hijo, te bendeciré largamente y multiplicaré tu posteridad como las estrellas del cielo y las arenas del mar. Tu descendencia se adueñará de sus enemigos y todos los pueblos de la tierra la bendecirán.*

El sacrificio de Isaac es sin duda el acontecimiento más representado de la historia de Abraham. Su significado trasciende la moral hebrea (sometimiento del hombre a la voluntad de Yahvé) para multiplicarse sus interpretaciones cristológicas: Isaac es conducido a su sacrificio como Cristo hará el camino del Calvario para morir en la cruz, el carnero enreda sus cuernos en una zarza que prefigura la corona de espinas y será inmolado en el altar como el Salvador en la cruz. La sumisión de Isaac ante su destino, su contención y grandilocuencia de su sacrificio (fig. 18) serán cuestionadas por Caravaggio (fig. 19). El pintor sitúa, en medio de un idílico paisaje pastoril, al joven que se revela y grita angustiado implorando ayuda. Su padre le ha doblegado y le sujeta el cuello contra la piedra del altar. El rostro apesadumbrado del anciano patriarca parece traslucir una sombra de duda entre su amor paternal y su obediencia debida a Dios, momento en que su mano es detenida por el ángel providencial, que le señala el carnero.

Figura 19. *Caravaggio. El sacrificio de Isaac, 1603. Florencia, Galería de los Uffizi.*

7.1.6. *Casamiento de Isaac*

Cuando llegó el momento de que Isaac contrajera matrimonio, Abraham envió a Eliezer, el criado más antiguo de su casa, a Mesopotamia para que buscase una esposa a su hijo entre su propia familia. Éste partió con una caravana de diez camellos y magníficos regalos y se dirigió a la ciudad de Harán, donde encontró a Rebeca, una joven muy bella que estaba sacando agua de un pozo. Cuando vio a Eliezer, hizo que bebiera de su cántaro tanto él como sus camellos, cumpliéndose de esta manera la señal que había pedido a Dios para reconocer a la mujer indicada, y vio en Rebeca, hija de Batuel y nieta de Nacor, hermano de Abraham, la esposa adecuada para Isaac.

En presencia de su familia, explicó el objeto del viaje. Batuel y Labán, el hermano mayor de Rebeca, dijeron a Eliezer: *Obra es ésta del Señor. De ningún modo podemos oponernos a lo que es conforme a su voluntad. Ahí tienes a Rebeca, tómala y llévatela contigo y sea esposa del hijo de tu amo, conforme lo ha manifestado el Señor.* Entonces Eliezer les hizo entrega de los ricos presentes que llevaba para ellos y permanecieron juntos comiendo y bebiendo. Luego emprendieron el regreso a la tierra de Canaán, donde Rebeca contrajo matrimonio con Isaac.

Cuando murió Abraham, Dios hizo las mismas promesas a su hijo.

Isaac, el segundo de los patriarcas de Israel, aparece ligado en los episodios más relevantes de su historia a su padre Abraham y a su hijo Jacob. El arte cristiano no ha ilustrado apenas los episodios que protagoniza aislado y resulta incluso infrecuente la representación de su boda con Rebeca. Los artistas eligieron el momento preliminar, el encuentro de ésta con Eliezer en el pozo, por el pintoresquismo de la fuente y exotismo de los camellos, además de ser una prefiguración de los *Desposorios de la Virgen* (fig. 20). Curiosamente, la Academia de Bellas Artes de Francia debatió en el siglo XVII la adecuación o no de la presencia de los camellos en la escena. El pintor clasicista Poussin los eliminó de su composición, por considerarlos anecdóticos y contrarios

Figura 20. *Rebeca y Eliezer. Miniatura del Génesis de Viena, s. VI. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.*

al decoro y grandeza de la historia por encima de la fidelidad al relato bíblico, prefiriendo el momento de la entrega de un brazalete a la novia (fig. 21).

Figura 21. *Nicolas Poussin. Rebeca y Eliezer, 1648. París, Museo del Louvre.*

7.2. *Jacob*

Isaac tardó en tener descendencia, por lo que rogó a Dios por su mujer que era estéril. Y ésta consiguió quedarse encinta, pero al tener un embarazo difícil, fue a consultar al Señor, el cual le respondió: *Dos naciones están en tu vientre, y dos pueblos saldrán divididos desde tu seno. Un pueblo sojuzgará al otro pueblo y el mayor ha de servir al menor o más joven.*

Cuando llegó el momento del parto, salieron del seno de Rebeca dos gemelos: el primero era pelirrojo, todo cubierto de vello, y se llamó Esaú; después nació el segundo, agarrando con la mano el talón de Esaú, y su nombre fue Jacob. Esaú, por ser el mayor, en su momento sería el cabeza de familia y el heredero de las promesas hechas por Dios a Abraham.

7.2.1. *Esaú vende su primogenitura*

Aquellos hermanos crecieron, pero manifestando gustos dispares, ya que Esaú terminó siendo un excelente cazador y Jacob un pastor sedentario. Isaac prefería a Esaú, mientras que Rebeca se inclinaba por Jacob.

Un día Esaú regresó a casa después de cazar y, estando cansado y hambriento, vio a Jacob con un plato de lentejas y le pidió que se lo diera. Éste aceptó, pero a cambio de su primogenitura. Esaú accedió, diciéndole: *Estoy que me muero, ¿qué me importa la primogenitura?* Pero Jacob exigió que lo jurara, y así lo hizo su hermano, y entonces le dio pan y el guiso de lentejas. Después de comer y beber, Esaú se levantó sin dar importancia a su derecho de primogenitura. Pero Jacob contó lo sucedido a su madre.

El episodio de Esaú vendiendo su primogenitura por un plato de lentejas prefigura y se contrapone al mismo tiempo a las tentaciones a las que el demonio somete sin éxito a Cristo. El tema ha sido por lo general representado por los artistas de la Edad Moderna como una escena de género ambientada en un interior. Los personajes, vestidos como pastores o según la moda del momento, suelen aparecer junto a una lumbre (fig. 22).

Figura 22. *Michel Corneille. Esaú y Jacob, 1630. Orleans, Museo de Bellas Artes.*

7.2.2. *Jacob arrebata la bendición a Esaú*

Siendo Isaac viejo y habiendo perdido la vista, llamó a Esaú, su favorito, para pedirle que cazara un animal y lo cocinara para él. Después de haberlo comido, le bendeciría. Al escuchar esto Rebeca, hizo que Jacob se adelantara a su hermano para lograr la bendición del padre, a pesar del miedo de su hijo a ser reconocido, puesto que Esaú era velloso.

Jacob, siguiendo los consejos de su madre, le llevó dos cabritos del rebaño para que ella los cocinara al gusto del padre. Luego ésta hizo que se pusiera las ropas de su hermano y envolvió sus manos y cuello con las pieles de los cabritos, entregándole los panes y el guisado para que se los llevara a Isaac. Al ser interrogado por éste, contestó: *Yo soy tu primogénito Esaú. He hecho lo que me mandaste: levántate, incorpórate y come de mi caza para que me des la*

bendición. Isaac respondió: *Acércate, hijo mío, para que yo te toque y reconozca si tú eres o no el hijo mío Esaú*. Y le tocó y olió sus ropas sin reconocerle, y después de comer y beber lo que Jacob le ofrecía, le dio su bendición.

Cuando llegó Esaú, comprendió el engaño y lloró amargamente, pero la bendición no podía ser anulada, por lo que Isaac, conmovido, le dijo estas palabras: *En la grosura de la tierra y en el rocío que cae del cielo será tu bendición. Vivirás de tu espada y servirás a tu hermano; pero llegará el tiempo en que sacudirás su yugo y librarás de él tu cerviz.*

Figura 23. *Govert Flinck. Isaac bendiciendo a Jacob, 1638. Amsterdam, Rijksmuseum.*

La representación del engaño de Jacob con la connivencia de su madre para obtener la bendición de su anciano padre ciego es inusual durante la Edad Media y el Renacimiento, volviéndose más frecuente en el siglo XVII, especialmente en la escuelas española (Murillo y Ribera) y holandesa. Por norma general aparece Isaac postrado en su lecho palpando el brazo de Jacob. Su esposa, instigadora del ardid, se haya de pie junto al hijo (fig. 23).

7.2.3. *Huída de Jacob*

Más tarde, el resentimiento y odio de Esaú contra su hermano, hasta el extremo de amenazarle de muerte, hizo que Rebeca aconsejara a Jacob que marchara a Harán, en Mesopotamia, a casa de su tío Labán.

Obedeciendo los consejos de su madre, inició el viaje. Al llegar a un lugar decidió descansar, por lo que cogió una piedra para apoyar la cabeza sobre ella y se quedó dormido En sueños vio una escala que llegaba desde la tierra hasta el cielo y por la que subían y bajaban los ángeles, mientras que en el extremo superior se encontraba Dios. Desde allí Yahvé prometió a Jacob una larga descendencia que sería bendecida por todos los pueblos de la tierra.

Después de levantarse al amanecer, tomó la piedra sobre la que había apoyado su cabeza y la alzó como señal de su visión derramando óleo encima, y llamó a aquel lugar Betel, que significa casa de Dios. E hizo, además, el siguiente voto: *Si Yahvé está conmigo y me protege en mi viaje, y me da pan que comer y vestidos que vestir, y retorno en paz a la casa de mi padre, Yahvé será mi Dios; esta piedra que he alzado como memoria será para mí casa de Dios, y de todo cuanto a mí me dieres te daré el diezmo.*

Figura 24. *El sueño de Jacob. Mosaico de la Catedral de Monreale, Sicilia, s. XII.*

Y Jacob marchó a Mesopotamia, a casa de su tío Labán, donde guardó sus ganados y se casó sucesivamente con sus hijas Lía y Raquel. De su descendencia surgirían las doce tribus del pueblo de Israel.

El sueño del patriarca Jacob es, junto a su lucha contra el ángel, el episodio más ilustrado de su vida. En una noche estrellada, apoyado sobre la piedra sagrada de Betel, Jacob sueña con una escalera mística de quince peldaños (interpretados en ocasiones como grados de virtud) por los que suben y bajan los ángeles. La evolución de esta iconografía se evidencia en el creciente número de ángeles y la mayor importancia concedida al paisaje. La tipología de la escalera también se desarrolla desde las humildes escalas paleocristianas y medievales (fig. 24), que ganan en monumentalidad desde Rafael, hasta llegar a la helicoidal del visionario Blake, que asciende en torno a un haz de luz, poblada de estilizadas figuras oníricas (fig. 25).

Figura 25. *William Blake. La escalera de Jacob, h. 1800. Londres, British Museum.*

Por el contrario, el encuentro entre Jacob y su esposa Raquel es ilustrado por los artistas como una escena pastoril y bucólica (fig. 26).

Figura 26. *Pier Francesco Mola. Encuentro entre Jacob y Raquel, 1659. San Petersburgo, Museo del Hermitage.*

7.2.4. *Regreso de Jacob a su país*

Años más tarde Jacob regresó con su numerosa familia a Canaán. Durante el viaje, una noche se le apareció un hombre misterioso que comenzó a luchar con él hasta el amanecer. Al no poder derribar a Jacob, le dio un golpe en el tendón del muslo, dejándole cojo. Comprendiendo que había peleado con un ángel, le pidió su bendición. *¿Cómo te llamas?*, le preguntó el ángel, *Jacob*, le respondió éste. *No ha de ser ya tu nombre Jacob*, dijo el ángel, *sino Israel; porque si con el mismo Dios te has mostrado fuerte, ¿cuánto más prevalecerás contra todos los hombres?* Y después de bendecirle, desapareció. Como consecuencia de este cambio de nombre, el pueblo hebreo también es llamado israelita.

Mientras tanto, Esaú, con el deseo de vengarse, había salido al encuentro de Jacob con cuatrocientos hombres, pero éste consiguió aplacar el enojo de su hermano y se reconciliaron, terminando por abrazarse, echándose a llorar.

Los doce hijos de Jacob fueron los jefes de las doce tribus de Israel, y sus nombres son: Rubén, Simeón, Leví, Judá, Dan, Neftalí, Gad, Aser, Isacar, Zabulón, José y Benjamín. Los más célebres de ellos fueron: Judá, Leví y José.

En algunas representaciones del arte paleocristiano Jacob aparece luchando contra Yavhé. Más tarde se impuso la figura del ángel como contrincante, que se ilustra con o sin alas, y en algunas ocasiones aisladas se identifica con el demonio. El dinamismo de la lucha cautivó a los artistas barrocos y la visión romántica interpretó el episodio como una lucha interior (fig. 27).

Figura 27. *Eugène Delacroix. Lucha de Jacob y el ángel, 1857. París, fresco de la Iglesia de Saint Sulpice.*

7.3. *José*

José fue el undécimo de los doce hijos de Jacob, el primero que tuvo con Raquel, y Benjamín el segundo y último de su estirpe. Entre los doce el más querido para él fue José, aunque era odiado por sus hermanos. Viendo éstos que su padre le amaba más que a ellos, se fueron distanciando de él. Además, ocurrió algo que aumentó su odio. José les contó en una ocasión un sueño que había tenido: *Estábamos nosotros en el campo atando haces y vi que se levantaba mi haz y se tenía en pie, y los vuestros lo rodeaban y se inclinaban ante el mío, adorándole*. Sus hermanos le respondieron: *¿Es que vas a reinar sobre nosotros y vas a dominarnos?* Situaciones como ésta contribuyeron a acentuar su enemistad.

7.3.1. *José vendido por sus hermanos*

Un día fue enviado por Jacob para que se reuniera con sus hermanos que habían ido a apacentar el ganado. Cuando le vieron aparecer decidieron matarle, pero Rubén, con la intención de salvarle, dijo que era preferible arrojarle a un pozo que había en el desierto, y así se hizo, después de prenderle y quitarle la túnica.

Mientras estaban comiendo, vieron llegar una caravana de mercaderes que se dirigían a Egipto. Entonces Judá dijo a sus hermanos que era mejor vender

a José a aquellos mercaderes que mancharse las manos con su sangre. Y accedieron a ello. Luego ensuciaron la túnica de José con la sangre de un cabrito y se la enviaron a Jacob para que pensara que había muerto. Éste lloró amargamente la pérdida de su hijo.

Todos estos episodios configuran la primera de las tres partes del ciclo iconográfico de José: su infancia. Son menos frecuentes las representaciones en las que José cuenta sus sueños premonitorios a su padre y hermanos y estos últimos deciden conspirar contra él como castigo a su soberbia. Tras arrojarle a una cisterna o pozo vacío, acaban vendiéndolo como esclavo a unos caravaneros ismaelitas. Los artistas ilustraron más asiduamente el tema de la túnica –de vivos colores o rayas– que Jacob había regalado a su hijo predilecto, y que los vástagos traidores le devuelven ensangrentada para que crea que José ha sido devorado por las fieras. A lo largo de la Edad Media se asoció el sayo manchado con las heridas de Cristo, símbolo de su carne flagelada. El arte del Barroco recuperó el episodio despojándolo de su sentido alegórico (prefiguración de la muerte de Cristo) e insistiendo en la carga dramática y la retórica gestual que sedujeron al Velázquez más clásico (fig. 28).

Figura 28. *Diego Velázquez. La túnica de José, 1630. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.*

7.3.2. *José en casa de Putifar*

Al llegar a Egipto, los mercaderes lo vendieron a Putifar, un funcionario al servicio del faraón y jefe de la guardia egipcia. Protegido por Yahvé, el joven

comenzó a prosperar en aquella casa, convirtiéndose en el mayordomo de Putifar, quien depositando en él su confianza, dejó en sus manos todo cuanto tenía.

José era un hombre de buena presencia, por lo que la mujer de Putifar se fijó en él e intentó seducirle, pero fue rechazada en diferentes ocasiones. Un día ella le agarró por el borde del manto, y en la huida, José no pudo recuperarlo. En venganza, sintiéndose nuevamente despreciada, lo acusó ante su marido de haber querido forzarla, enseñándole la túnica como prueba. Putifar, creyendo lo que le contaba su mujer, le hizo meter en la cárcel.

La estancia de José en Egipto configura la segunda etapa de su ciclo vital, la de su esclavitud, también conocida como *etapa de las pruebas*. El episodio más representado es sin duda el de la *castidad de José*, en el que los artistas encontraron, obviando todo simbolismo cristiano, la disculpa para ilustrar un encuentro amoroso (más o menos explícito según la época) y en el que en ocasiones se incluye el trágico pago que recibe José a su lealtad (fig. 29).

Figura 29. *Maestro del Ciclo de José. José y la mujer de Putifar, h. 1500. Berlín, Gemäldegalerie.*

7.3.3. *José interpreta los sueños*

Pero Yahvé se compadeció de él e hizo que fuera del agrado del alcaide de la cárcel, quien puso a su cuidado todos los presos que allí estaban encerrados. Al poco tiempo, encarcelaron al copero mayor y al panadero principal del Faraón, y fueron entregados a José por orden del alcaide.

Tiempo más tarde los dos tuvieron un sueño. Entristecidos por no saber interpretarlo se lo comentaron a José, y éste les explicó a cada uno su significado, diciendo al copero que al cabo de tres días recuperaría la libertad y el favor real, mientras que el panadero sería decapitado. Todo sucedió según aquellas interpretaciones.

Pasó el tiempo y el Faraón tuvo dos sueños que nadie pudo explicar, por lo que el copero mayor, que había sido restituido en su cargo, se acordó de las facultades adivinatorias que José tenía y se lo comentó al Faraón. Éste ordenó que trajeran al joven ante él y José interpretó sus sueños, anunciándole que Egipto tendría siete años de abundancia y otros siete de escasez, por lo que convendría que hiciera reserva de trigo para los años malos. Y el Faraón nombró a José gobernador de Egipto por considerar que era la persona adecuada, comunicándole su voluntad: *Ya que Dios te ha manifestado todas las cosas que acabas de decir, ¿podré yo acaso encontrar otro más sabio o igual a ti? Tú tendrás el gobierno de mi casa, y al imperio de tu voz obedecerá el pueblo todo; sólo por el trono seré mayor que tú.*

Figura 30. *Gustave Doré. José interpreta los sueños del Faraón. Biblia ilustrada, 1865.*

Los dos funcionarios del faraón caídos en desgracia, el copero y el panadero, con los que José coincide en la cárcel, fueron equiparados desde los primeros tiempos con el Buen y el Mal Ladrón junto a los que Cristo es crucificado. Sin embargo, la interpretación de sus sueños en prisión no será tan representada como la que realizará en la corte de los dos sueños premonitorios del Faraón (fig. 30). José presagia con acierto que las siete vacas gordas y las siete flacas, así como las siete espigas vacías y las siete llenas, se refieren a los próximos años de abundancia y exigüidad de las cosechas.

Tras los periodos de su infancia, traición y pruebas en Egipto se inicia la etapa final de la vida del patriarca, la de su ascenso o *triunfo*. En pago a sus profecías, el Faraón entrega a José su anillo y una esposa. Su iconografía se enriquece a partir de este momento y se le representa con los atributos del cetro y la corona, vestido a la moda egipcia o subido a un carro –prefiguración de la *Entrada triunfal de Cristo en Jerusalén*– y, más frecuentemente, con un *modius*, medidor de cereales atributo del dios egipcio Serapis al que es equiparado José.

7.3.4. *José se reconcilia con sus hermanos*

Gracias a la buena administración de José, cuando llegó el hambre Egipto se vio libre de sus consecuencias, hasta el extremo de tener reservas suficientes para atender las necesidades del pueblo y vender los excedentes a los países vecinos. Con tal motivo, Jacob envió a sus hijos a Egipto para comprar trigo, a excepción de Benjamín que era el menor.

Al estar en presencia de José no le reconocieron, al contrario de lo que le sucedió a éste, y para probarles y saber qué le había sucedido a Benjamín, disimuló que sabía quienes eran y los acusó de espías. Al negarlo sus hermanos, les dijo que demostraran su inocencia volviendo a Canaán y regresaran luego con el hermano pequeño. Entonces hizo llenar los sacos de trigo junto con el dinero que le habían entregado en pago. Mientras tanto, su hermano Simeón se quedó en Egipto como rehén.

Al acabarse el trigo nuevamente, los hijos de Jacob volvieron a Egipto, acompañados esta vez por Benjamín. José los recibió con cariño, les preguntó por su padre y les invitó a comer. Ordenó a su mayordomo que llenara los sacos de trigo y metiera una copa de plata en el saco de Benjamín.

Cuando se marcharon fueron perseguidos y acusados de robar la copa de plata y, al ser encontrada, Benjamín fue condenado a servirle como esclavo. Su hermano Judá se ofreció a sustituirle para evitar que su padre muriera de pesar. José no pudo contenerse y se dio a conocer, perdonó a sus hermanos e hizo que su progenitor fuera a Egipto. Entonces Jacob se trasladó allí con toda su familia y vivió unos años más en Gessen, al este del delta del Nilo, la tierra que José le había dado a él y a sus hijos, la más fértil de Egipto.

Figura 31. *Peter Cornelius. José reconocido por sus hermanos. Fresco de la Casa Bartholdy, h. 1816. Berlín, Alte Nationalgalerie.*

Entre los momentos finales del ciclo de José, el más representado es el episodio en el que es reconocido por sus hermanos, a los que abraza y perdona (fig. 31). La historia termina con la doble bendición de

Jacob a sus hijos y nietos, que reprodujeron por su simbolismo cristológico los artistas medievales, y más adelante como culminación sentimental del relato familiar.

La frecuencia y prolijidad de los ciclos narrativos de José se explican por el paralelismo que se estableció desde el siglo II entre su vida y la de Cristo. Antes de la venida del Salvador, José será traicionado, descenderá a los infiernos (pozo y cárcel), será llevado a Egipto, alimentará a su pueblo y perdonará al prójimo. Pero a diferencia de Cristo, José encontrará un destino dichoso. No suele aparecer como una figura aislada, salvo que forme parte de alguna serie de Profetas o Patriarcas del Antiguo Testamento. Entre los ciclos narrativos más completos y significativos destacan los manuscritos iluminados del *Génesis de Viena* y el *Pentateuco de Ashburnham* (s. VI), marfiles bizantinos (fig. 32), vidrieras de las catedrales de Chartres, Auxerre y Erfurt (s. XIII y XIV), series del Renacimiento (Rafael, Pontormo...) y Barroco (Murillo y Antonio del Castillo), para finalizar con los frescos de la Casa Bartholdy que realizaron los pintores nazarenos a principios del siglo XIX.

Figura 32. *Marfil bizantino con la Historia de José, s. XII. Berlín, Bode Museum.*

8. Historia de Job

En la época en que murió José, vivía en la tierra de Hus, en Idumea, Job, descendiente de Esaú, un personaje bíblico conocido por el libro que lleva su nombre. Era un hombre sencillo, recto y temeroso de Dios, que vivía rodeado de su numerosa familia, gozando de una situación económica privilegiada.

Un día, estando reunidos los ángeles ante el Señor, compareció Satanás y contó que venía de recorrer toda la tierra. Yahvé le preguntó por su siervo Job, resaltando sus buenas cualidades. Pero el Demonio le contestó: *Señor, le habéis colmado de tantos bienes que su virtud no tiene nada de sorprendente, pero dejad sentir vuestra mano, heridle en lo que posee y veréis entonces si no os vuelve la espalda.* Y Dios respondió. *Ve, pues, dejo en tus manos todo cuanto posee, pero a él no lo toques.*

A partir de aquel momento cayeron sobre Job una serie de desgracias que le fueron comunicadas por diferentes servidores: los sabeos invadieron sus tierras y después de arrebatarle sus ganados mataron a sus siervos; un fuego del cielo había caído sobre la alquería, reduciéndola a cenizas con ovejas y pastores; los caldeos habían robado sus camellos y matado a quienes los cuidaban; un viento del desierto había provocado la destrucción de la casa de su hijo mayor, en la que se encontraba con sus hermanos celebrando una fiesta familiar, y todos habían quedado sepultados en las ruinas. Pero Job, lleno de dolor, rasgándose las vestiduras en señal de luto, exclamó: *Dios me lo dio, Dios me lo quitó. ¡Bendito sea su santo nombre!*

Yahvé permitió que Satanás siguiera probando a Job, por lo que en esta ocasión le hirió con una terrible llaga que le cubría de pies a cabeza. Tal era la repugnancia que su vista causaba a los demás, que se vio obligado a recostarse en un estercolero, pero todo lo soportaba sin la menor queja. Ante aquella situación, su mujer le recriminó por la paciencia que en todo momento estaba demostrando, añadiendo: *¡Maldice a Dios y muérete!* Y Job contestó tranquilamente: *Hablas como necia. Si recibimos los bienes de la mano del Señor, ¿por qué no hemos de recibir también los males? Por lo que a mí toca, aun cuando me quitara la vida, tendría esperanza en Él* (fig. 33).

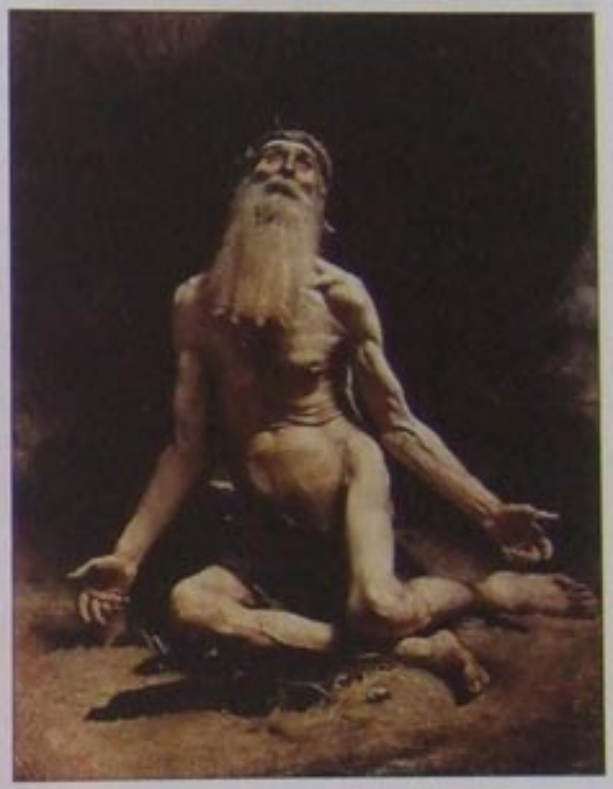

Figura 33. *Léon Bonnat. Job, 1880. Bayona, Museo Bonnat.*

Pero Dios se compadeció de él, recompensándole por todo lo que había sufrido y por la fidelidad que le había demostrado: recuperó la salud, formó una nueva familia, le aumentó considerablemente los bienes que Satanás le había arrebatado y prolongó su vida durante muchos años.

Figura 34. *Alberto Durero. Job bañado por su mujer. Panel del Altar Jabach, h. 1504. Colonia, Wallraf-Richartz Museum.*

Las calamidades que sufre el justo y santo Job encarnan la virtud de la paciencia y la fe inquebrantable, además de anticiparse a la Pasión de Cristo y la salvación de las almas. Su iconografía aparece ya en el arte paleocristiano (sinagoga de Dura-Europos y catacumba de Domitila) y a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento serán frecuentes las representaciones del ciclo de Job, por su doble función moral y riqueza narrativa. Los artistas incidieron especialmente en las escenas en que el anciano de largos cabellos con el cuerpo semidesnudo y lleno de úlceras está postrado en el muladar, así como el escarnio al que le someten el diablo, sus amigos y esposa. Ésta última rara vez se apiada de él (fig. 34), pues el teatro medieval la convirtió en el prototipo de la arpía. Mucho más inusuales resultan las ilustraciones de su riqueza y prosperidad que anteceden y culminan las desgracias del personaje bíblico.

Tema 8

LOS NUEVOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA: ANTIGUO TESTAMENTO (II)

Mª Teresa González Vicario
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. El Éxodo: Moisés y las Tablas de la Ley.
   - 1.1. Infancia de Moisés.
   - 1.2. Huida de Moisés a Madián.
   - 1.3. La visión de la zarza ardiente.
   - 1.4. Las plagas de Egipto.
   - 1.5. La Pascua.
   - 1.6. El paso del mar Rojo.
   - 1.7. Entrada de los hebreos en el desierto: el maná.
   - 1.8. Los hebreos en el Sinaí: las Tablas de la Ley.
   - 1.9. Marcha desde el Sinaí.
     - 1.9.1. La serpiente de Bronce.
     - 1.9.2. La profecía de Balaam.
     - 1.9.3. Muerte de Moisés.
2. Entrada en la Tierra Prometida: Josué.
3. Los Jueces. Sansón.
4. Los Reyes.
   - 4.1. Saúl.
   - 4.2. David.
   - 4.3. Salomón.
   - 4.4. El cisma de Israel y de Judá.
     - 4.4.1. El reino de Israel.
     - 4.4.2. El reino de Judá.
5. La dominación extranjera. La cautividad de Babilonia.

INTRODUCCIÓN

El contenido del *Éxodo* es una continuación de los hechos patriarcales narrados en el *Génesis*, cuyos pasajes más relevantes han sido recogidos en el capítulo anterior. En él se hizo referencia a las promesas hechas a Abraham, según las cuales su descendencia se convertiría en un gran pueblo. En el *Éxodo*, palabra de origen griego que significa *salida*, se narran los orígenes de Israel como comunidad nacional. Transcurrida esta época, la historia del pueblo hebreo pasará por otras etapas que, junto a la del *Éxodo*, se recogen en este capítulo: los *Jueces*, los *Reyes* y la *dominación extranjera*.

1. El Éxodo: Moisés y las Tablas de la Ley

Con el tiempo, los descendientes de Jacob se multiplicaron en Egipto hasta formar un pueblo muy numeroso, hecho que preocupó a los egipcios. Según consta en el *Éxodo*, un nuevo rey, que nada sabía de José, dictó disposiciones contra los hebreos, imponiéndoles duros trabajos con la intención de debilitarlos, hasta que, finalmente, ordenó que todos sus hijos varones recién nacidos fueran arrojados al río Nilo.

1.1. *Infancia de Moisés*

Coincidiendo con esta orden, nació Moisés, hijo de Amram y Jocabed, de la tribu de Leví. Al principio su madre lo tuvo oculto durante tres meses, pero temiendo ser descubierta, colocó al niño dentro de un canastillo que había hecho con juncos y al que había dado un baño de betún y pez y lo dejó a la orilla del río, quedándose en un lugar cercano una hermana suya para ver lo que sucedía.

Más tarde bajó la hija del Faraón a bañarse en el río, y al descubrir el canastillo, hizo que una de sus doncellas lo recogiera. Al abrirlo, se compadeció del llanto del niño, suponiendo que era hijo de un hebreo. En aquel momento se acercó la hermana de Moisés y le dijo que podría mandarle una nodriza hebrea para que lo alimentara. De esta manera, Jocabed pudo criar a su hijo. Cuando hubo crecido se lo llevó a la princesa y ésta lo adoptó y le puso por nombre Moisés, que significa *salvado de las aguas*. Y así Moisés creció rodeado del lujo y comodidades de la corte.

El ciclo iconográfico de la infancia de Moisés comienza cuando su madre le deposita en un cestillo de mimbre sobre las aguas del Nilo, eludiendo el cruel mandato del Faraón, precursor de Herodes. Poussin ilustra un momento de extrema gravedad en el que el padre y el pequeño Aarón marchan afligidos mientras la hermana participa del desenlace (fig. 1). Mucho más frecuente es la representación del niño hebreo salvado de las aguas, clara prefiguración del niño Jesús huido de la Matanza de los Inocentes. Los pintores del Renacimiento (Veronés) y del Barroco (O. Gentileschi, G. B. Tiepolo,...) la interpretaron como una escena cortesana, vistiendo a la princesa egipcia y a su séquito según la moda de cada época, mientras los pintores orientalistas del siglo XIX, fascinados por el exotismo de tierras lejanas, insistieron en su marcada sensualidad (fig. 2).

Figura 1. *Nicolas Poussin. Moisés arrojado a las aguas del Nilo, 1654. Oxford, Ashmolean Museum.*

Figura 2. *Edwin Long. Moisés salvado de las aguas, 1886. Museo de Bristol.*

1.2. *Huida de Moisés a Madián*

Viendo Moisés la opresión en que vivían los hebreos, quiso compartir con sus hermanos las calamidades que padecían. Un día observó a un egipcio maltratar a uno de ellos y para defenderle dio muerte al agresor. Pero este hecho llegó a oídos del Faraón, por lo que tuvo que alejarse de la corte y retirarse al desierto de Madián, donde se puso a descansar junto a un pozo.

Allí se encontró con siete muchachas, hijas de Jetró, sacerdote de Madián, que querían abrevar los rebaños de su padre, pero unos pastores las echaron de aquel lugar. Moisés entonces las defendió y dio de beber a las ovejas. Más tarde Jetró lo acogió en su casa y durante cuarenta años cuidó los ganados del sacerdote, con cuya hija Séfora casó y de la que tuvo dos hijos varones: Gersán y Eliezer.

El arte cristiano no ha reparado especialmente en ninguno de estos dos episodios de la juventud de Moisés, que resultan iconográficamente transitorios entre su infancia (salvación de las aguas) y la visión de la zarza ardiente. Sin embargo, cuando en 1481 el Papa Sixto IV encargó a varios artistas la decoración al fresco de las paredes de la capilla vaticana dedicada a la elección del los papas (Capilla Sixtina), eligió como programa iconográfico el ciclo de Moisés como prefiguración de la vida de Cristo. Uno de los frescos que realizó Botticelli (fig. 3), leído de derecha a izquierda, representa correlativamente cómo Moisés, vestido con túnica amarilla y manto verde, mata al atacante egipcio, huye al desierto de Madián, combate contra los pastores y abreva los rebaños de las hijas de Jetró.

Figura 3. *Sandro Botticelli. Las pruebas de Moisés, 1481-82. Roma, fresco de la Capilla Sixtina.*

En la parte superior izquierda, el profeta se descalza por mandato divino y escucha la misión que le encomienda Yahvé.

1.3. *La visión de la zarza ardiente*

Un día que estaba apacentando sus rebaños en el monte Horeb, se le apareció el Señor en una zarza que ardía sin consumirse. Después de pedirle que se descalzara porque estaba pisando tierra sagrada, le dijo: *Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob. He visto la tribulación de mi pueblo en Egipto y oído sus clamores a causa de sus capataces, pues conozco sus angustias. Y he bajado para librarle de las manos de los egipcios y hacerle pasar de aquella tierra a otra fértil y espaciosa*. Y Yahvé hizo que Moisés fuera ante el Faraón para que sacara a su pueblo, los hijos de Israel, de Egipto y los condujera a las tierras de Canaán, la Tierra Prometida, de donde procedían. Pero antes le tuvo que tranquilizar porque estaba asustado, dadas las dificultades de aquella misión. Le dio el poder de hacer milagros con la vara que llevaba en la mano e hizo que le acompañara su hermano mayor Aarón.

El episodio de la zarza que arde sin consumirse, mediante la cual el Señor revela a Moisés la misión de regresar a Egipto y liberar a su pueblo, goza de gran tradición iconográfica, puesto que su vocación supone además el inicio de su vida pública. Desde el punto de vista iconográfico, los artistas medievales respetaron el relato bíblico en el que Yahvé se manifiesta mediante su voz, por lo que se representa en su lugar un ángel o la Mano de Dios saliendo de la zarza, en ocasiones figurando incluso todo el monte en llamas (fig. 4).

Figura 4. *La visión de la zarza ardiendo. Mosaico de San Vitale de Rávena, s. VI.*

1.4. *Las plagas de Egipto*

Moisés y Aarón se presentaron ante el Faraón y le pidieron que permitiera abandonar Egipto al pueblo de Israel, pero éste no aceptó, por lo que Yahvé le castigó enviando a los egipcios diez plagas: en primer lugar, las aguas se convirtieron en sangre, luego las ranas invadieron el país y, seguidamente, todo el territorio fue invadido por los mosquitos; más tarde aparecieron unas moscas muy dañinas; la peste asoló Egipto; las úlceras cubrieron los cuerpos de hombres y animales; el granizo terminó con las cosechas; una nube de langostas arrasó las tierras; la tiniebla oscureció el país durante tres días; y finalmente, en la misma noche murieron los hijos primogénitos de los egipcios.

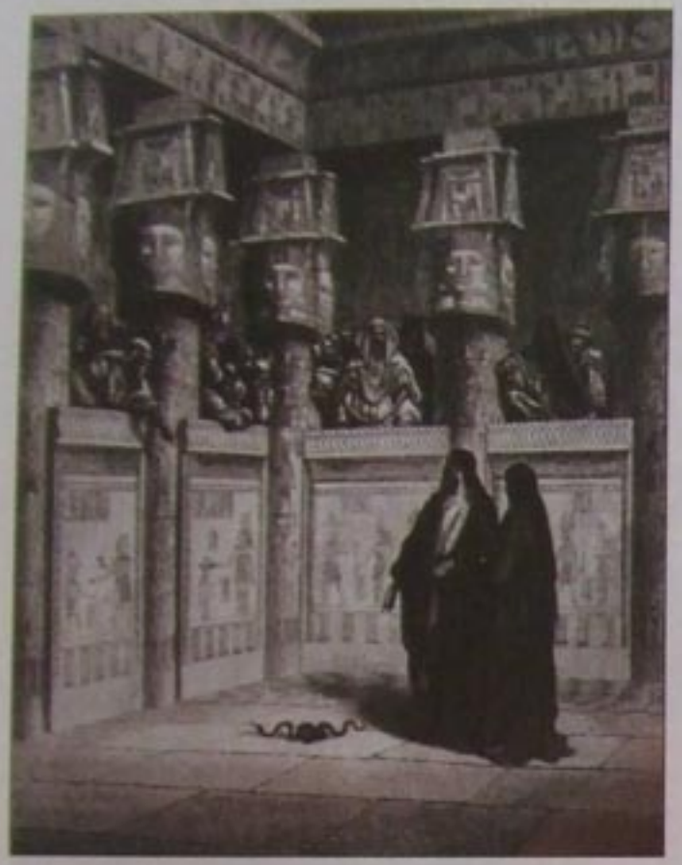

Figura 5. *Gustave Doré. Moisés y Aarón ante el Faraón. Biblia ilustrada, 1865.*

Cuando Moisés y su hermano mayor piden al Faraón que libere a los israelitas, Aarón (habitualmente figurado como un sacerdote) arroja su vara o cayado ante él. El milagro de la vara convertida en serpiente ha sido frecuentemente representado (fig. 5), a diferencia del castigo divino de las diez plagas, que no suelen escenificarse juntas y rara vez aparecen aisladas, aunque de hacerlo los artistas se centrarán en la décima y última, por ser la más cruel y vincularse al tema de la Pascua.

1.5. *La Pascua*

Dios dijo a Moisés, antes que los egipcios sufrieran la última plaga, que reuniera a los hebreos y tomaran un cordero de un año, sin mancha, y, reunidos por familias, lo inmolaran al atardecer. Luego debían marcar las puertas de las casas con su sangre y comerían la carne asada con pan ázimo y lechugas silvestres. Durante la comida estarían de pie, llevarían puesto el cinturón, ir calzados y con el báculo en la mano, porque debían estar preparados para la marcha, ya que esa misma noche Yahvé enviaría un ángel para matar a los primogénitos de los egipcios. Cuando pasara por sus casas, al ver las puertas marcadas con la sangre, pasaría de largo. Ese día sería para ellos memorable y lo celebrarían solemnemente de generación en generación. Este fue el origen de la Pascua de los judíos.

El episodio de la Cena judía apenas ofrece variantes iconográficas: los personajes aparecen de pie, portando un bastón en la mano, reunidos en torno a la mesa familiar en la que uno de ellos parte el cordero sin romper los huesos (fig. 6). El tema, considerado una clara prefiguración de la Última Cena, contrapone el ambiente intimista de los hogares judíos a la matanza de los primogénitos egipcios que está acometiendo en el exterior el ángel exterminador. Por otro lado, como hemos visto, el sacrificio del cordero pascual se identificó desde los primeros tiempos, en las representaciones del arte paleocristiano, con la muerte del Redentor en la cruz.

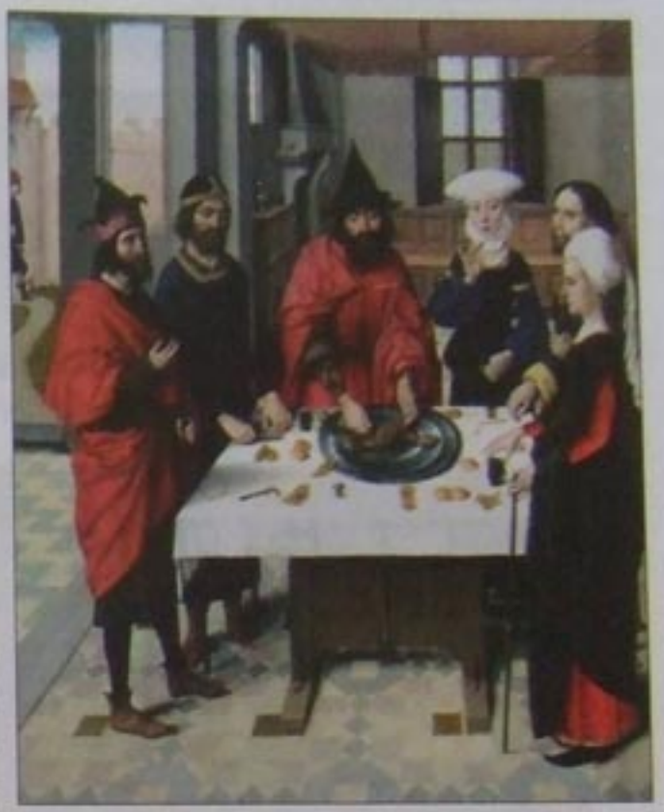

Figura 6. *Dieric Bouts. Panel lateral del Tríptico del Santo Sacramento, 1464. Lovaina, Iglesia de San Pedro.*

1.6. *El Paso del mar Rojo*

El Faraón, asustado, permitió la salida de los israelitas de Egipto, dirigidos por Moisés y guiados por una nube en forma de columna que durante el día era oscura y por la noche luminosa, pero, más tarde, envió un ejército que les dio alcance en las orillas del mar Rojo. Moisés extendió su brazo hacia el mar y se levantó un viento que dividió las aguas, permitiendo el paso de los hebreos. Pero cuando los egipcios se disponían a seguirles, Moisés levantó nuevamente su brazo y todo el ejército quedó sepultado bajo las aguas. Los israelitas creyeron en Yahvé y Moisés compuso un cántico en acción de gracias.

No son abundantes las representaciones de la marcha de la caravana que antecede al Paso del mar Rojo. En los escasos ejemplos, el pueblo hebreo aparece guiado de día por una columna de humo (o nube) y de noche iluminado por otra de fuego, que prefigura la estrella de los Reyes Magos. Al ser interpretado el episodio como el poder salvador del Bautismo, desde el arte paleocristiano (fig. 7) se suceden las imágenes del *Paso del mar Rojo*, cuya iconografía se centra en el momento en que los ejércitos del Faraón se sumergen anegados por las aguas, lo cual se tradujo en el descanso y posterior júbilo de los israelitas (fig. 8).

Figura 7. *El paso del Mar Rojo. Fresco de Dura Europos, Siria, s. III.*

Figura 8. *Agnolo Bronzino. El paso del Mar Rojo, 1540. Fresco del Palazzo Vecchio de Florencia.*

1.7. *Entrada de los hebreos en el desierto: el* maná

Seguidamente, el pueblo de Israel llegó al desierto de Sur donde debía andar errante durante cuarenta años antes de establecerse en la Tierra Prometida. Al faltarles los víveres, los hebreos empezaron a murmurar contra Moisés y Aarón, pero Dios oyó sus quejas e hizo caer sobre el campamento bandadas de codornices. Al amanecer del día siguiente, la tierra se cubrió con una capa de rocío. Cuando se evaporó, vieron sobre la superficie del desierto unos granos parecidos a la escarcha. Los israelitas lo llamaron *maná*, un alimento blanco, similar a la semilla del cilantro, con un sabor que recordaba al de la torta de harina de trigo amasada con miel. Cada madrugada caía del cielo para que tomasen lo que fueran a necesitar, y esto se repitió todos los días hasta que llegaron a la tierra de promisión.

Más tarde, al acampar en Rafidín, el pueblo no tuvo agua para beber y se amotinó contra Moisés. Entonces le dijo Yahvé: *Adelántate al pueblo, llevando contigo algunos de los ancianos de Israel, y toma en tu mano la vara con que heriste al río y vete hasta la peña de Horeb, que yo estaré allí delante de ti, y herirás la peña y brotará de ella agua para que beba el pueblo.* Y así sucedió.

Los primeros milagros de Moisés en el desierto tienen como fin dar de comer y beber a su pueblo, y están asociados a las Obras de Misericordia. El tema del maná simboliza la Eucaristía, al igual que los alimentos ofrecidos por Melquise-

Figura 9. *Jacopo Tintoretto. La recolección del maná, 1577. Venecia, Scuola di San Rocco.*

dec a Abraham. Se distingue en tres episodios iconográficos –caída del cielo, recolección y depósito en una urna de oro– apareciendo con frecuencia unidos los dos primeros (fig. 9). El segundo milagro del caudillo consiste en aplacar la sed de los israelitas golpeando en dos ocasiones una roca con la misma vara con la que había dividido el mar Rojo, haciendo manar una cascada. El pensamiento medieval asimiló el agua al bautizo y la roca al costado herido de Cristo en la cruz, siendo muy popular el tema desde las primeras representaciones en las catacumbas y gozando de una larga tradición artística (fig. 10).

Figura 10. *Moisés haciendo brotar el agua de la roca, s. III. Roma, Catacumbas de San Calixto.*

1.8. *Los hebreos en el Sinaí: las Tablas de la Ley*

Transcurridos tres meses desde la salida de Egipto, y tras vencer a los amalecitas en la batalla de Rafidín, el Señor llamó a Moisés a la cima del monte Sinaí para decirle: *Habéis visto de qué manera os he sacado de Egipto; si oís mi voz y guardáis mi alianza con fidelidad, seréis mi pueblo escogido*. Los israelitas aceptaron y, seguidamente, le ordenó que preparase a los hebreos durante tres días. Pasado este tiempo, el monte se cubrió de una densa nube de la que salían truenos y relámpagos, a la vez que se oía un fuerte sonido de trompetas. Ante tal espectáculo, el pueblo temblaba en el campamento, pero Moisés hizo que salieran de él para ir al encuentro de Yahvé, y se quedaron al pie de la montaña. Dios descendió sobre el Sinaí en medio del fuego, e hizo que Moisés subiera a la cumbre. Allí se oyó la voz de Dios que dio a su pueblo el Decálogo o los diez mandamientos.

Los israelitas juraron solemnemente que los guardarían y Moisés subió nuevamente al Sinaí donde Yahvé le entregó el Decálogo escrito en dos tablas de piedra (Tablas de la Ley). También le dio instrucciones sobre todo lo concerniente a la organización civil y religiosa del pueblo hebreo. Pero al descender del monte donde había permanecido cuarenta días, vio a su pueblo adorando un becerro de oro y, llevado por la indignación, rompió las tablas y castigó con gran severidad a los culpables. Tiempo más tarde consiguió que Dios perdonase a los israelitas, y volvió a subir de nuevo al Sinaí donde estuvo cuarenta días. Allí recibió otras tablas iguales a las anteriores, y cuando se reunió con su pueblo, su cara resplandecía y de su frente salían dos rayos luminosos.

Moisés, con el fin de cumplir las órdenes que había recibido de Yahvé, empezó a construir el Tabernáculo, que les serviría de templo hasta la llegada a la Tierra Prometida, y el Arca de la Alianza, símbolo de la establecida entre Dios y su pueblo. El primero era una tienda amplia, de proporciones rectangulares, hecha con preciosas telas, en la que había dos espacios divididos por un velo: Santuario y Sancta Sanctorum. La segunda era un arca de madera preciosa e incorruptible, cubierta de oro por dentro y por fuera, en la que en un principio se guardaron las Tablas de la Ley, pero más tarde se añadieron un vaso de *maná* (alimento que el Señor envió a los israelitas en el desierto) y la vara de Aarón, hermano de Moisés, que fue elegido Sumo Sacerdote.

La revelación divina de la Ley de los hebreos en el Sinaí supone el episodio más sobresaliente de la vida de Moisés. Sin embargo, puede confundirse iconográficamente con la visión de la zarza ardiendo en el monte Horeb, pues de nuevo se manifiesta Yahvé sólo mediante su voz y el profeta se descalza ante su presencia en señal de veneración. En algunas ocasiones una voz dicta la Ley a Moisés y en otras, la mayoría, la Mano de Dios le hace entrega de las tablas (fig. 11). Las escenas relativas al Becerro de Oro, menos habituales, se

Figura 11. *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley. Biblia iluminada del Patricio León, s. X. Roma, Biblioteca Vaticana.*

dividen en su construcción, danzas de adoración y la destrucción del ídolo pagano, identificado tradicionalmente con el demonio, por parte de Moisés (fig. 12). Éste, preso de la ira, rompe a continuación las Tablas de la Ley. Tras el incidente, el caudillo decide concederles un objeto de culto, un relicario portátil para su pueblo nómada: el Arca de la Alianza (fig. 13).

Figura 12. *Moisés destruyendo el Becerro de Oro. Capitel de la nave de la basílica de Vézelay, s. XII.*

Figura 13. *Historia de Moisés. Miniatura del Pentateuco Ashburnham, s. VII. París, Biblioteca Nacional de Francia.*

1.9. *Marcha desde el Sinaí*

Transcurrido un año en el que los hebreos estuvieron acampados al pie del Sinaí, reanudaron la marcha para dirigirse a la Tierra Prometida a través del desierto de Farán. Fue una etapa en la que se sucedieron determinados comportamientos de los israelitas que obligaron a Yahvé a castigarles para que cumplieran la Ley que les había entregado.

Cuando llegaron a Cadesbarne, en el límite meridional de la tierra de promisión, Moisés envió doce hombres, uno de cada tribu, entre los que se encontraban Josué y Caleb, para que explorasen el territorio que debían conquistar. Al cabo de cuarenta días regresaron después de haber recorrido todo el país,

llevando magníficos frutos, entre los que se encontraban granadas, higos y un sarmiento de vid con un racimo de dimensiones tan grandes que tuvo que ser transportado por dos hombres. Se presentaron ante Moisés, Aarón y todo el pueblo de Israel para contarles lo que habían visto: *Llegamos a la tierra que nos enviaste, donde corren arroyos de leche y miel, como se puede ver por estos frutos, pero tienen unos habitantes muy valerosos y ciudades grandes y fortificadas.*

Ante tales noticias, los hebreos se asustaron, murmurando contra Dios y Moisés, e incluso se enfrentaron a los exploradores Josué y Caleb cuando éstos les dijeron que debían confiar en Yahvé y continuar la marcha. El Señor se enojó ante tal comportamiento, por lo que Moisés tuvo que interceder una vez más hasta aplacarle, y Jehová les hizo saber: *De todos los que salieron de Egipto mayores de veinte años, ninguno entrará en la tierra que os tengo prometida, excepto Caleb y Josué. En este desierto morirán.*

El tema de las Uvas de Canaán, entendido como un símbolo eucarístico, se representa con los dos emisarios (Josué y Caleb) portando en una pértiga un gran racimo, aunque gozó de escasa fortuna dentro de la riqueza iconográfica del ciclo del Éxodo. Así, el pintor clasicista Poussin convirtió la anécdota en una alegoría del otoño (fig. 14). Igualmente, dada su complejidad figurativa, son infrecuentes las representaciones de las diversas rebeliones de los hebreos, desalentados, contra Moisés y Aarón, así como los consiguientes castigos divinos. Entre todos destaca el monumental fresco de Botticelli *Rebelión contra la Ley de Moisés* (Capilla Sixtina, 1481) en el que varias secuencias se suceden en un mismo espacio anacrónico dominado por el arco triunfal de Constantino.

Figura 14. *Nicolas Poussin. Las uvas de Canaán o El Otoño, 1660-1664. París, Museo del Louvre.*

1.9.1. *La serpiente de Bronce*

En una de las ocasiones en las que los hebreos perdieron la paciencia y se volvieron nuevamente contra Dios y Moisés, Yahvé les castigó enviando unas serpientes venenosas, muriendo muchos israelitas a causa de sus mordeduras, por lo que, arrepentidos, pidieron a Moisés que intercediera ante el Señor. Éste le dijo: *Haz una serpiente de bronce y ponla sobre un asta, y cuantos mordidos la mirasen, sanarán*. Y así sucedió.

Figura 15. *La serpiente de bronce. Vidriera de la Catedral de Colonia, s. XII.*

La creación del exvoto zoomorfo fue interpretada por los teólogos y artistas como una prefiguración de Cristo sanador en la cruz y la contrapusieron a la serpiente del pecado original. Este doble paralelismo favoreció la difusión del tema en las artes desde la Edad Media. La representación más habitual sitúa a Moisés y Aarón de pie junto a una serpiente enroscada en torno a una columna. Esta última, a partir del siglo XII, se reemplazó por una cruz en forma de T (fig. 15).

1.9.2. *La profecía de Balaam*

Después de conquistar la ribera izquierda del Jordán, los hebreos acamparon en los llanos de Moab, al otro lado de este río, frente a Jericó. Balac, su rey, se asustó ante la llegada de un pueblo tan numeroso e hizo que Balaam, un célebre adivino de Mesopotamia, los maldijera para poder derrotarlos. Viendo éste el precio del conjuro, aceptó y se puso en camino, pero, repentinamente, la burra que montaba se paró porque un ángel con la espada desenvainada le impedía el paso. De nada sirvieron los golpes que dio al animal, pero Yahvé permitió que se quejara: *Qué te he hecho yo para que por tres veces me hayas fustigado*. Entonces los ojos de Balaam se abrieron y pudo ver al ángel, y se postró arrepentido, prometiendo regresar. El ángel le dijo: *Vete, pero ten cuidado de no decir sino lo que yo te mande*.

Más tarde, contemplando Balaam junto al rey Balac desde la cima de un monte el campamento de los hebreos, inspirado por Dios, los bendijo varias veces, y proféticamente se refirió al futuro real que esperaba a aquel pueblo.

Los artistas extrajeron del libro de los *Números* dos episodios de la historia de Balaam: su encuentro con el ángel y la profecía de la estrella. A pesar de interpretarse su bendición como un anuncio de la venida del Mesías, son más frecuentes las representaciones del adivino montado en su borrica, dado su carácter pintoresco (fig. 16).

Figura 16. *Rembrandt. Balaam y la burra. 1626. París, Museo Cognac-Jay.*

1.9.3. *Muerte de Moisés*

Cuando Moisés sintió cercana la hora de su muerte, reunió a los israelitas para hacerles jurar que fueran fieles a Yahvé, del que habían recibido tantos beneficios. Después de bendecir a cada una de las doce tribus, puso las manos sobre Josué para que todos le obedeciesen, tal y como le había dicho Dios que hiciese. Luego subió al monte Nebo, y en aquel lugar, mostrándole Yahvé el país de Canaán, le dijo: *Mira la tierra prometida a Abraham y a Jacob, ya la has visto, pero no entrarás en ella*. Y allí murió Moisés.

La iconografía de la muerte de Moisés, rara vez aislada de otras escenas, suele situar a este personaje en la cima del monte Nebo, solo o en compañía del arcángel San Miguel, contemplando a lo lejos la ansiada Tierra Prometida (fig. 17).

Desde antiguo se establecieron numerosos paralelismos entre la historia de Moisés y la vida de Cristo, por lo que áquel es representado con frecuencia como un profeta que anuncia

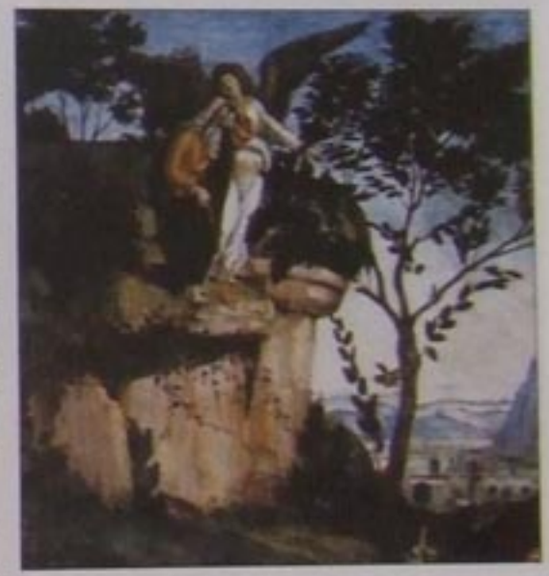

Figura 17. *Luca Signorelli. El Testamento y Muerte de Moisés (detalle), 1481-82. Roma, fresco de la Capilla Sixtina.*

la venida del Salvador. El arte paleocristiano plasmó en catacumbas y sarcófagos la imagen de un hombre joven sin barba que porta dos cuernos sobre la frente y la vara mágica en la mano. El origen iconográfico de los cuernos se explica por una mala traducción de la *Vulgata*, confundiendo San Jerónimo el término *radiante* con *cornudo*. El atributo se hizo tan popular que los artistas lo divulgaron a lo largo de toda la Edad Media (fig. 18). Pero cuando Miguel Ángel esculpió su famoso Moisés para la Tumba de Julio II (1513, Iglesia de San Pietro in Vincoli, Roma) siguiendo la iconografía medieval, el controvertido atributo ya había caído en desuso. Así, desde el Renacimiento, la imagen del profeta se consolidó como la de un robusto anciano de larga y poblada barba, en ocasiones bífida, de cuya frente parten dos rayos luminosos, envuelto en amplios ropajes, y que sostiene las Tablas de la Ley (fig. 19).

Figura 18. *Claus Sluter. Detalle del Pozo de Moisés, 1395-1403. Dijon, Cartuja de Champmol.*

Figura 19. *Jusepe Ribera. Moisés, h. 1638. Nápoles, Cartuja de San Martino.*

2. Entrada en la Tierra Prometida: Josué

Su historia está recogida en el libro que lleva su nombre. Heredero, por lo tanto, de Moisés, fue el jefe de las tribus de Israel. Yahvé, después de confirmar su autoridad diciéndole que estaría a su lado al igual que había hecho con su antecesor, le ordenó que atravesara el Jordán. Josué se dispuso a hacerlo, y cuando los sacerdotes que llevaban el Arca de la Alianza se acercaron al río, las aguas se dividieron permitiendo pasar a los israelitas. Luego tomaron la ciudad de Jericó y seguidamente el país de Canaán, y la tierra conquistada se dividió entre las doce tribus de Israel.

Si Moisés personifica el Éxodo, Josué simboliza la conquista épica de la Tierra Prometida. Al igual que su antecesor, es considerado una prefiguración de Jesús, con el que comparte nombre. Aunque carece de un tipo iconográfico definido, suele figurarse como un joven guerrero. Posiblemente, los dos episodios más difundidos de su historia –que está siempre unida a los hechos de la conquista de la tierra de promisión– sean el *Paso del Jordán* y la *Caída de las Murallas de Jericó*. El primero de ellos comparte el simbolismo bautismal con el Paso del mar Rojo de Moisés, aunque difiere iconográficamente en la ausencia del ejército enemigo y la presencia del Arca de la Alianza portada por los israelitas (fig. 20). Por su parte, la conquista de la ciudad de Jericó no es el resultado de una cruenta batalla, sino de un cerco pacífico ideado por Josué. Los sacerdotes desfilan en procesión tocando las trompetas alrededor de las murallas durante seis días. Finalmente, al séptimo, el sonido de las trompetas vence las defensas de la ciudad (fig. 21). El ciclo

Figura 20. *El Paso del Jordán y Josué enviando espías a Jericó. Mosaicos de la nave de Santa María Maggiore. Roma, s. V.*

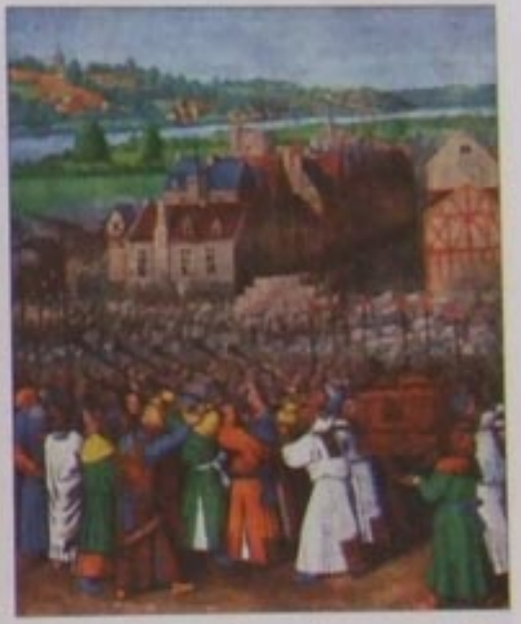

Figura 21. *Jean Fouquet. La conquista de Jericó, h. 1474. Miniatura de las Antigüedades judaicas. París, Biblioteca Nacional de Francia.*

más completo de las hazañas de Josué lo configuran los mosaicos de la nave de la basílica de Santa María Maggiore en Roma del siglo V.

3. Los Jueces. Sansón

En el libro de los *Jueces* se narra la historia del pueblo de Israel desde la muerte de Josué hasta la de Sansón. Después de fallecer el primero, los israelitas dejaron de gobernarse por un solo jefe, ya que cada tribu se regía por un consejo de ancianos. En esta época, una vez que los hebreos se habían instalado en Palestina, abandonaron la vida nómada y se convirtieron en agricultores. En momentos difíciles se pusieron bajo la dependencia de unos jueces o jefes militares que ejercieron la autoridad soberana en nombre de Dios. Entre ellos figuran Gedeón, Jefté, Sansón, Helí y Samuel, pero sólo será destacado aquí Sansón.

Éste se hizo famoso por su extraordinaria fuerza y por las hazañas que había realizado, entre ellas figura su venganza contra los filisteos: ató a los rabos de trescientas zorras teas encendidas y dejó que corrieran a través de los campos enemigos para que convirtieran en ceniza el trigo y los olivares. Los filisteos exigieron que Sansón fuera entregado con las manos atadas, pero éste rompió las ligaduras y con la quijada de un asno que encontró se enfrentó a sus enemigos y mató a más de mil. Entonces los israelitas le eligieron juez y los gobernó durante veinte años.

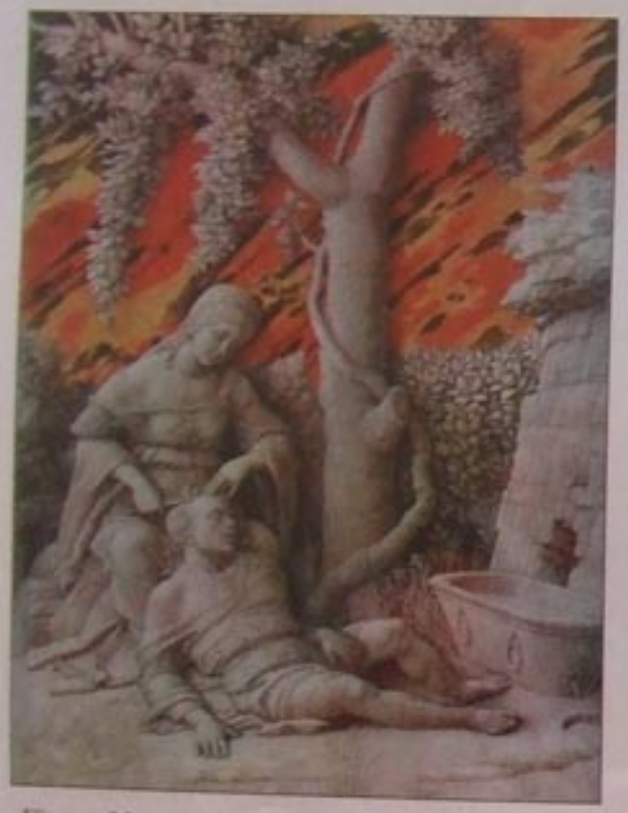

Figura 22. *Andrea Mantegna. Sansón y Dalila, h. 1505. Londres, National Gallery.*

Los filisteos pudieron deshacerse de él cuando una mujer, llamada Dalila, al saber que su fuerza radicaba en los cabellos, se los cortó mientras dormía. De esta manera sus enemigos lo capturaron, le sacaron los ojos y le hicieron mover la rueda de un molino.

Más tarde, con motivo de la celebración de una fiesta en el templo de Dagón, una de sus divinidades, los filisteos llevaron a Sansón para burlarse de él. Pero éste, que había recuperado sus fuerzas, se colocó entre dos columnas que soportaban la estructura del edificio y las sacudió con tal violencia que el templo se derrumbó, pereciendo Sansón con más de tres mil filisteos.

Sansón es el equivalente bíblico del Hércules mitológico y personifica la lucha de los israelitas contra los invasores filisteos. Su tipo iconográfico es el de un hombre robusto y barbado que va desnudo o viste pieles, siendo su atributo la maza o la quijada de asno. El arte medieval destacó su fuerza descomunal y, entre todas sus hazañas, aquella en la que, montado a lomos de un león, le desgarra las fauces. Desde el Renacimiento los artistas se centraron en dos momentos cumbres de su leyenda: la traición de Dalila y su muerte en el templo. Apenas ofrece variantes iconográficas el momento de la traición: Dalila, nueva Eva, corta las siete trenzas del héroe, que duerme embriagado en su regazo (fig. 22). Los consiguientes episodios de la caída o pasión del personaje bíblico (captura, ceguera y escarnio) culminan con la muerte del héroe tras derribar las columnas del templo de Dagón.

4. Los Reyes

Los libros de los *Reyes* se centran en la etapa que supuso la consolidación de la monarquía en Israel, en la que, tras un periodo de apogeo, se llegó a la división en dos reinos, Israel y Judá, que fueron rivales por motivos políticos y religiosos.

4.1. *Saúl (1025-1010 a.C.)*

Fue ungido como rey por el profeta Samuel, el último de los jueces de Israel, en 1025. Este monarca, hijo de Cis, de la tribu de Benjamín, venció en un principio a los amonitas y a los filisteos, pero al atacar a los amalecitas, dio muestras de codicia por lo que fue reprobado por Dios, ya que Samuel, en nombre de Jehová, le dijo que hiciese una guerra de exterminio. Sin embargo, no cumplió del todo esta orden, puesto que perdonó la vida al rey Agag, quedándose con parte de sus ganados.

Entonces Samuel, cumpliendo la voluntad del Señor, se dirigió en secreto a Belén para ungir como rey a David, un joven pastor, hijo de Jesé de la tribu de Judá. Mientras tanto Saúl cayó en una profunda melancolía, por lo que le recomendaron que la combatiera oyendo instrumentos musicales. Con este

motivo, David, que tañía muy bien el arpa, fue a vivir con el rey y se convirtió en su favorito.

Cuando los filisteos reanudaron la guerra contra los israelitas, David se hizo célebre derrotando a Goliat, un gigante filisteo al que mató disparándole una piedra con su honda, hecho que puso en fuga a los enemigos de los hebreos. Saúl, envidioso de David, intentó matarle en varias ocasiones, por lo que éste huyó de la corte. Los filisteos volvieron a atacar de nuevo, pero esta vez los israelitas fueron derrotados, y Saúl se atravesó el corazón con su espada.

La iconografía del rey Saúl es escasa al no ofrecer su historia prefiguraciones cristológicas ni hechos moralizantes. Eclipsado en la Historia del Arte por las figuras de sus sucesores, David y Salomón, Rembrandt reparó en sus accesos de melancolía sólo calmados por el sonido del arpa del joven David, enfatizando su humanidad (fig. 23). Ligada a su vida transcurre la de Samuel, a quien suele representarse como un anciano profeta de amplios ropajes que porta un cuerno de aceite con el que unge a Saúl y David como reyes de Israel.

Figura 23. *Rembrandt y taller. Saúl y David, 1650-55. La Haya, Maurithuis.*

Contrariamente a la del rey Saúl, la iconografía y fortuna artística de su continuador es muy extensa, ya que David, hijo de Jesé, no es sólo una prefiguración de Cristo, sino además, y sobre todo, su antepasado. La descendencia del rey

configura en sí misma un curioso y reiterado tema iconográfico, denominado el árbol de Jesé, o árbol genealógico de Cristo (fig. 24). El relato de la juventud de David presenta a un pastor ungido por Samuel, que protege a su rebaño como Cristo Buen Pastor. Pero sin duda, el episodio más representado es su lucha contra el gigante Goliat. Figurado desde el arte paleocristiano como un joven imberbe vestido con túnica corta, con un hombro al descubierto, y armado con una honda, se le representa antes, durante, y después del combate, pisando o portando victorioso la cabeza del filisteo de regreso a Jerusalén, entrada triunfal que anticipa la de Cristo. Su proeza inspiró a los escultores del Renacimiento florentino (Donatello, Verrocchio y Miguel Ángel), que vieron en él un símbolo de la libertad, y a los grandes genios del Barroco (Bernini, Caravaggio, Reni, Poussin...), que ensalzaron el dramatismo y grandeza del relato (fig. 25).

Figura 24. *El Árbol de Jesé. Miniatura del Salterio de Ingeborg, h. 1200. Chantilly, Museo Condé.*

Figura 25. *Jacob van Oost el Viejo. David con la cabeza de Goliat, 1643. San Petersburgo, Museo del Hermitage.*

4.2. *David (1010-955 a.C.)*

Tras la muerte de Saúl, David fue reconocido por rey de todas las tribus, y con sus conquistas amplió el reino de Israel, cuya capital fue Jerusalén. También mandó construir en el monte Sión un Tabernáculo donde se trasladadó con gran pompa el Arca de la Alianza.

En una ocasión, David, mientras paseaba por una terraza del palacio, vio en una casa cercana a una mujer de gran belleza mientras se bañaba. Al preguntar quién era, le dijeron que se trataba de Betsabé, mujer de Urías. Estando en guerra con los amonitas, ordenó que éste ocupara el lugar más peligroso de la batalla para que le dieran muerte y así poder casarse con su viuda. El profeta Natán le echó en cara este comportamiento criminal, por lo que se arrepintió e hizo penitencia. Yahvé le perdonó y David compuso los *Salmos* en los que ensalza la grandeza de Dios y anuncia, según los teólogos, la llegada del Redentor.

La rebelión de su hijo Absalón fue una de las desgracias que tuvo que soportar en castigo de sus culpas, aunque finalmente fue sofocada, y Absalón murió en su huída a manos del general Joab, después de quedarse enganchada su cabellera en las ramas de un árbol.

Al acercarse el día de su muerte, dio prudentes consejos a su hijo y sucesor Salomón.

Junto al joven guerrero que vence por su astucia a Goliat, el otro tipo iconográfico más difundido de David es posiblemente el del rey músico: anciano barbado y con corona, que porta en sus manos un arpa, una cítara o un salterio. Tras

Figura 26. *Jan Massys. David y Betsabé, 1562. París, Museo del Louvre.*

los triunfos de su heroica juventud y madurez como rey unificador, el ciclo concluye con su infortunada vejez: sus amoríos, penitencia y la rebelión y muerte de su hijo Absalón. Rey polígamo, de entre todas sus mujeres (su fiel esposa Micol, hija de Saúl, la sabia y prudente Abigail...) sobresale aquella a la que más deseó: Betsabé. De la historia de sus amores los artistas eligieron el momento del encuentro, *Betsabé en el baño*, sublimando su carga erótica y desposeyéndolo de todo simbolismo teológico y moral. Las variantes iconográficas residen en la audacia de cada artista para representar a una joven de largos cabellos más o menos vestida e insinuante (fig. 26). La figura del rey David que observa la escena desde su palacio irá progresivamente desapareciendo, ocupando toda la escena el objeto de deseo, la ensimismada Betsabé.

4.3. *Salomón (955-935 a.C.)*

Hijo de David y Betsabé, la tradición le atribuye tres libros de la Biblia: el *Cantar de los Cantares*, los *Proverbios* y el *Eclesiastés*. En su reinado continuó la prosperidad originada por las conquistas de su antecesor. La cordura y sabiduría de este rey se puso de manifiesto en un famoso juicio: dos mujeres,

Figura 27. *Rafael Sanzio. Juicio de Salomón, 1518. Roma, fresco de las Logias Vaticanas.*

que vivían en la misma casa, fueron madres al mismo tiempo, pero una de ellas ahogó involuntariamente a su hijo, por lo que lo cambió por el hijo de la otra mujer. Ésta fue ante el rey para pedir justicia, y Salomón resolvió el problema ordenando que partieran al niño en dos para dar una parte a cada mujer, pensando que la auténtica madre no permitiría tal atrocidad, como así ocurrió.

En los primeros años de su reinado empezó la construcción de un magnífico templo inspirado en el Tabernáculo, y allí trasladó con toda solemnidad el Arca de la Alianza. Su fama fue tan grande que la reina de Saba, procedente del sur de Arabia, fue a Jerusalén para comprobarlo personalmente. Pero en sus últimos años se dejó influir por las numerosas mujeres que tuvo y cayó en la idolatría, y entonces Yahvé le anunció que después de su muerte el reino sería dividido.

Salomón el Pacificador personifica la justicia y la suntuosidad, además de ser, como su padre David, precursor de Cristo. Siempre está representado como un rey barbado, con cetro y corona, luciendo en ocasiones turbante. Los episodios más habituales de su ciclo son el juicio que preside y el encuentro con la reina de Saba. Los artistas desde el siglo IV eligieron por lo general el momento más dramático del litigio, en el que un soldado simula cortar en dos al niño y el rey juez, deteniéndole, emite su fallo desde su suntuoso trono (fig. 27). La visita de la reina de Saba personifica la opulencia del reino de Salomón y su mítico templo, que custodiaba el Arca de la Alianza junto al candelabro de siete brazos. En ocasiones la soberana se inclina ante el rey de Israel en clara prefiguración de la Epifanía, mientras en otros ejemplos se sitúan ambos al mismo nivel, anunciando la Coronación de la Virgen (fig. 28).

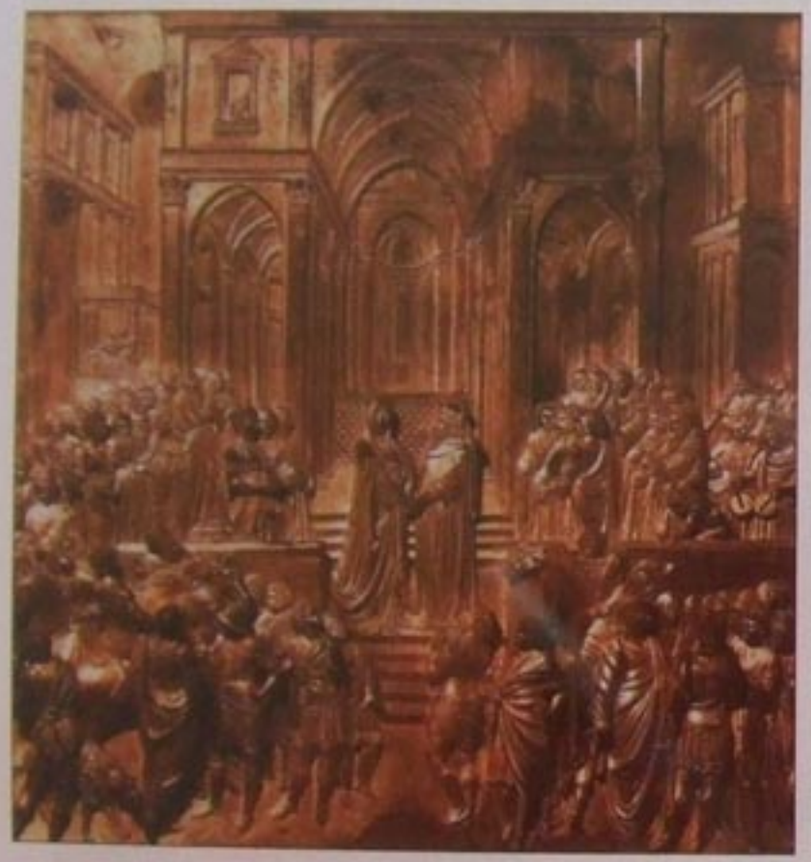

Figura 28. *Lorenzo Ghiberti. Encuentro de Salomón y la Reina de Saba. 1425-52. Puerta del Paraíso, Baptisterio de Florencia.*

4.4. *El cisma de Israel y de Judá*

A la muerte de Salomón le sucedió su hijo Roboam, pero el general Jeroboam se sublevó contra él. La consecuencia de dicha rebelión fue la división del reino, ya que las tribus del sur (Judá y Benjamín) permanecieron fieles a Roboam, formando el reino de Judá, con capital en Jerusalén; las otras diez tribus integraron el reino de Israel, que tuvo a Samaria por capital. Ambos reinos fueron rivales por motivos políticos y también religiosos, puesto que mientras Judá se mantuvo fiel al judaísmo, Israel, bajo la influencia de los arameos y los fenicios, adoptó cultos politeístas.

4.4.1. *El reino de Israel*

Jeroboam (932-911 a.C.) obligó a su pueblo a adorar dos becerros de oro, por lo que sufrió un duro castigo: todos los miembros de su familia fueron asesinados por el general Baasa (910-887 a.C.). Los sucesores de este último también llegaron al poder utilizando la fuerza, con la consiguiente decadencia del reino de Israel.

Siendo rey Acab (875-853 a.C.), por influencia de su esposa Jezabel, hija del rey de Sidón, se estableció el culto del dios Baal. El Señor mandó entonces al profeta Elías ante el rey para anunciarle una espantosa sequía, y durante tres años no llovió sobre Israel. Pasado este tiempo, el profeta propuso al monarca, para demostrar la falsedad de sus dioses, que los sacerdotes de Baal ofrecieran un sacrificio a este dios en el monte Carmelo y él ofrecería otro a Yahvé: aquel que hiciera bajar fuego del cielo para consumir el holocausto sería reconocido en Israel como el verdadero. Sólo Jehová lo hizo, y el pueblo dio muerte a los sacerdotes de Baal. Después Elías hizo oración y la lluvia cayó sobre la tierra. Durante algún tiempo este profeta logró apartar a Israel del culto a Baal, pero tuvo que enfrentarse al odio de Jezabel. Cuando llegó el momento de abandonar la tierra, su discípulo Eliseo vio cómo un carro de fuego, tirado por caballos también flamígeros, se llevaba a Elías como un torbellino hasta perderse en el cielo. Cuando desapareció, recogió el manto que se le había caído al profeta. Eliseo, que también recibió de Dios el don de hacer milagros, obró grandes prodigios.

Los últimos reyes de Israel tuvieron que luchar contra los asirios, hasta que finalmente estos últimos anexionaron todo el territorio. Oseas u Oseo (729-721 a.C.), el último rey israelita, fue llevado prisionero a Nínive con muchos de los suyos. Entre los cautivos estaba el anciano Tobías, un hombre justo a quien Dios sometió a diferentes pruebas. Perdió la vista y su fortuna, y cuando creyó que estaba próxima su muerte, dio a su hijo Tobías sabios consejos y lo envió a Media para reclamar a un pariente diez talentos de plata que le había presta-

Figura 29. *Giuseppe Angeli. La ascensión de Elías en el carro de fuego, h. 1740-55. National Gallery de Washington.*

Figura 30. *Taller de Andrea Verrocchio. Tobías y el Ángel, 1470-80. Londres, National Gallery.*

do. En su camino fue acompañado por el arcángel Rafael bajo la forma de un joven. Al regresar a su casa, éste le dijo a Tobías que frotara los ojos de su padre con la hiel de un pez que había pescado durante su viaje, y así el anciano Tobías recobró la vista.

Elías, profeta asceta que consagró su vida a la lucha contra el falso dios Baal, es el precursor de San Juan Bautista. Calvo y barbado, suele vestir una túnica de pieles o el hábito carmelita, siendo sus atributos la espada flamígera, una rueda del carro y el cuervo que le alimentó en el desierto. El episodio de su vida más ilustrado es su ascensión en el carro de fuego, anuncio de la Ascensión de Cristo a los cielos. Los artistas encontraron el modelo de inspiración en la Antigüedad, en los carros de los dioses Helios y Apolo (fig. 29).

La historia de los sufrimientos de Tobías, se vincula a menudo con las pruebas a las que el paciente Job es sometido por Yahvé. La mirada de los artistas se centró desde las primeras representaciones del ciclo en la narración del viaje épico de su hijo homónimo en compañía del arcángel Rafael, convertido así en ángel de la guarda, que indica al joven el modo de curar la cegera de su anciano padre. La insistencia en el motivo del pez se explica por su evidente significado cristológico (fig. 30).

4.4.2. *El reino de Judá*

Roboam (932-915 a.C.) en un principio cumplió la ley de Dios, pero, al igual que su padre Salomón, cayó en la idolatría. Esta misma conducta fue seguida por casi todos sus sucesores a pesar de las amonestaciones de los profetas. Uno de ellos fue Jonás, enviado por Dios para anunciar a los habitantes de Nínive su destrucción si no hacían penitencia. Sin embargo, queriendo esquivar aquella misión, embarcó rumbo a Tarso. Cuando se hallaba en alta mar, se levantó una tempestad y Jonás, después de confesar su desobediencia, pidió ser arrojado al agua para que la calma volviera. Y así se hizo, pero un enorme pez se tragó al profeta, aunque a los tres días fue arrojado vivo a la

Figura 31. *Jonás y la ballena. Miniatura del Salterio de Stuttgart, s. IX. Landesbibliothek de Stuttgart.*

playa. Inmediatamente se dirigió a Nínive para cumplir lo que Dios le había ordenado. Todos sus habitantes hicieron penitencia y la ciudad se salvó.

Durante el reinado de Ezequías (726-697 a.C.), uno de los reyes de Judá, Senaquerib decidió destruir aquel reino, al igual que su padre Sargón había hecho con el de Israel, y dominó todo el territorio salvo Jerusalén. Cuando tiempo más tarde quiso conquistar esta ciudad fue derrotado. El profeta Isaías hizo diferentes vaticinios en el reinado de Ezequías, entre ellos la cautividad de Babilonia.

Manasés (697-642 a.C.), hijo y sucesor de Ezequías, enfadado con aquel profeta porque le afeaba su conducta, ordenó que fuera aserrado en dos mitades. Pero Yahvé como castigo permitió que los asirios dominaran Jerusalén y llevaran a Manasés cautivo a Babilonia. Allí se convirtió y regresó a su reino donde gobernó procurando reparar los males que había cometido. Al parecer, durante su cautiverio el general asirio Holofernes sitió Betulia para invadir el reino de Judá, pero Judit, después de introducirse en su campamento y de captar su confianza, le cortó la cabeza mientras dormía. A su muerte los asirios se dieron a la fuga.

Figura 32. *Artemisia Gentileschi. Judith decapitando a Holofernes, 1611-12. Nápoles, Museo Nacional de Capodimonte.*

Al igual que Jonás, que salió vivo del vientre de la ballena, Cristo resucitó al tercer día. Su tipo iconográfico es un hombre calvo que emerge del cetáceo, siendo éste su atributo. Al personificar la prefiguración de la Resurrección del Señor, sus representaciones serán muy frecuentes en las catacumbas y sarcófagos paleocristianos (cf. tema 6, fig. 17 y 18), perdiendo vigencia en el arte posterior a la Edad Media (fig. 31).

El tema de Judith decapitando con su espada al general de Nabucodonosor, Holofernes, para salvar a su pueblo pierde a partir del Renacimiento su sentido moral bíblico, convirtiéndose la viuda de Manasés en un símbolo del heroísmo femenino. Los artistas buscaron inspiración en la iconografía del David que triunfa sobre Goliat. El momento cumbre del relato elegido es aquel en que corta la cabeza del general embriagado, que posteriormente introduce su criada en un saco. A pesar de la virtud y fidelidad a su esposo fallecido que relata la Biblia, algunos pintores renacentistas optaron por representarla desnuda, aunque lo habitual es que luzca los lujosos vestidos y joyas con los que seduce al invasor asirio una noche en su tienda (fig. 32).

5. La dominación extranjera. La cautividad de Babilonia

El reino de Judá dependió de los últimos emperadores asirios, y a la caída de su imperio fue invadido por el faraón Nekao, pero Nabucodonosor le venció en el año 605 a.C., pasando entonces Judá a ser dominado por Babilonia. Jerusalén fue saqueada, las murallas derribadas y su famoso templo destruido. Pero, además, Nabucodonosor se llevó a sus habitantes a Babilonia en 586 a.C., donde durante setenta años padecieron la cautividad de Babilonia. Este fue el final del reino de Judá.

Ante estos hechos, el profeta Jeremías desahogaba sus sentimientos en sus famosas *Lamentaciones*, mientras contemplaba las ruinas de Jerusalén, y Ezequiel, otro profeta, mantenía en Babilonia el ánimo y la fe de los cautivos. Entre ellos se encontraba el profeta Daniel, descendiente del rey David, que se hizo famoso por tener el don de interpretar los sueños.

Siendo muy joven, salvó a Susana, mujer de gran belleza, de ser condenada a muerte por haber cometido adulterio. Dos ancianos, que se sentían muy atraídos por ella, la amenazaron con acusarla de haber sido infiel a su marido si no se entregaba a ellos, por lo que al ser rechazados la denunciaron, pero Daniel demostró que mentían al poner de relieve que sus versiones eran diferentes, y tras ser descubiertos fueron lapidados.

Este profeta consiguió un puesto relevante en la corte por saber interpretar los sueños del rey Nabucodonosor, quien como consecuencia de sus victorias quiso ser representado en una estatua de oro con el fin de que sus súbditos la adorasen y, en el caso de que alguno se negase a hacerlo, sería arrojado a un horno. Tres hebreos fueron acusados de no adorar la estatua, por lo que sufrieron aquel castigo, pero un ángel les preservó del fuego. Ante tal prodigio, Nabucodonosor mandó que los sacasen del horno y glorificó al Dios de Israel.

Mientras este rey quiso ser adorado como una divinidad, Daniel tuvo el valor de anunciarle que se convertiría en un animal y viviría apartado de las personas como castigo a su soberbia. Un año más tarde, cuando el monarca contemplaba con orgullo los magníficos edificios de la ciudad, perdió la razón y creyó que

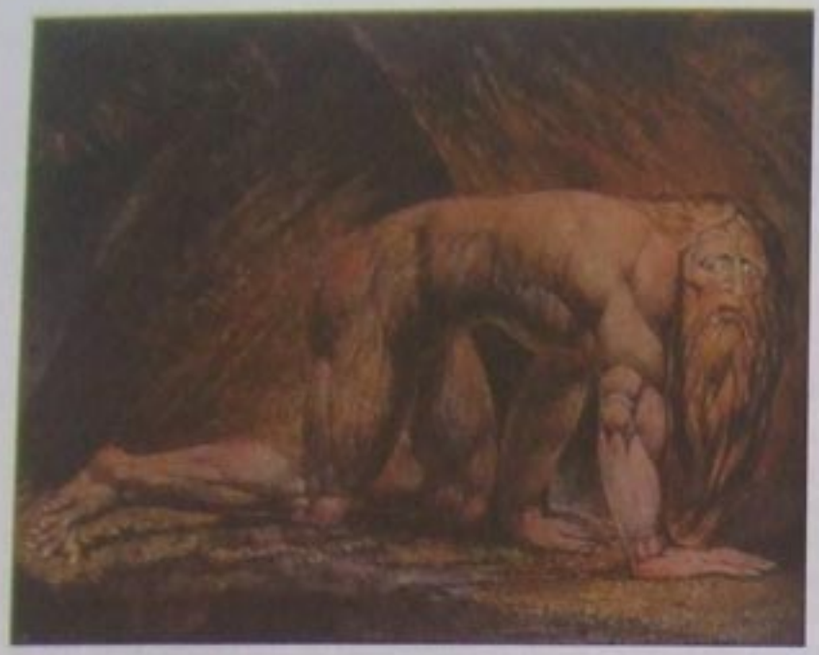

Figura 33. *William Blake. Nabucodonosor, 1795. Londres, Tate Gallery.*

se había transformado en una bestia (fig. 33). Durante siete años vivió entre animales, paciendo hierba como un buey, hasta que recobró el juicio, se humilló ante Dios y ocupó el trono nuevamente.

Los grandes del reino, queriendo vengarse de Daniel por haber intervenido en la destrucción del templo de Baal, consiguieron que fuera arrojado a un foso donde había siete leones hambrientos. Pero Dios le ayudó, e hizo que el profeta Habacuc, transportado por un ángel, le llevase alimentos. Siete días más tarde Daniel fue descubierto sentado en medio de los leones. Después de ser perdonado, sus enemigos fueron arrojados al foso y devorados por aquellas fieras.

El pueblo judío regresó a Jerusalén cuando el rey persa Ciro el Grande ocupó Babilonia en 539 a.C. Una vez allí, este pueblo reconstruyó el templo y las murallas de aquella ciudad, además de reorganizar la nación, aunque esta vez bajo el mando de los persas. Desapareció entonces la distinción de las tribus, por lo que el territorio quedó dividido en cuatro provincias: al oeste del Jordán, Judea, Samaria y Galilea, y al este, la Perea.

Tiempo más tarde, el pueblo judío se sometió a Alejandro Magno, después de ser derrotados los persas por este monarca en la batalla de Isos, en 333 a.C., pero a su muerte, Palestina quedó bajo el poder de Egipto, desde 301 a 198 a.C., y en este último año se entregó a Siria. Comienza entonces un nuevo periodo de su historia en el que destaca la figura de Judas Macabeo (166-161 a.C.), hijo y sucesor de Matatías y jefe de la insurrección judía contra Antíoco IV Epífanes de Siria. Este monarca persiguió a los judíos cruelmente, y entre sus mártires figuran los siete hermanos Macabeos y su madre que prefirieron morir antes que renegar de su religión. Finalmente, el general Pompeyo se apoderó de Jerusalén en el año 63 a.C., comenzando el período de la dominación romana.

Daniel, a diferencia de los otros profetas, se representa como un joven imberbe, cuyo atributo son los leones. Dejando a un lado sus visiones apocalípticas y sueños premonitorios, el arte se centró en su ciclo narrativo, sin cuestionar el origen mítico del personaje que comparte con Jonás. Del relato de la casta Susana calumniada por los viejos, los artistas primaron el momento del baño sobre la oportuna intervención del joven Daniel, precoz Salomón, que aplica un justo castigo. El tema suele formar pareja con la Betsabé en el baño. En ambas, la lección moral se difumina progresivamente y el episodio sagrado se convierte en una excusa para mostrar la sensualidad que emana del baño inocente de una bella joven acechada por miradas lujuriosas (fig. 34).

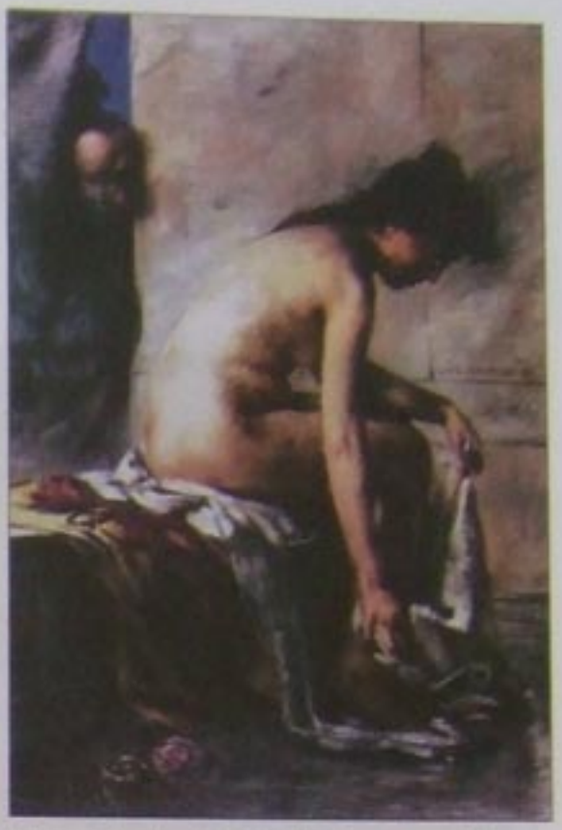

Figura 34. *Lovis Corinth. Susana en el baño. 1890. Museo Folkwang, Essen.*

Desde el arte paleocristiano, el relato de los tres hebreos arroja-

Figura 35. *Los tres hebreos en el horno. Catacumba de Priscila, Roma, s. II.*

dos al horno por negarse a adorar el ídolo de oro simboliza las almas perseguidas, salvadas por Cristo del fuego eterno. El tema, muy habitual en catacumbas y sarcófagos, donde los tres jóvenes son figurados desnudos o con túnicas y gorros frigios, en actitud orante, desapareció en el Renacimiento (fig. 35). La iconografía de Daniel en el foso tiene un origen persa y se representó durante siglos al profeta erguido entre dos leones simétricos enfrentados entre sí. Los correlativos periodos artísticos fueron enriqueciendo la escena, volviéndose ésta cada vez más teatral e infrecuente (fig. 36).

Figura 36. *Peter Paul Rubens. Daniel en el foso de los leones, 1615. Washington, National Gallery.*

Tema 9

CICLOS ICONOGRÁFICOS DEL NUEVO TESTAMENTO

Mª Teresa González Vicario
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Nacimiento e infancia de Jesucristo.
   1.1. La Natividad.
   1.2. Adoración de los pastores.
   1.3. Adoración de los Reyes Magos.
   1.4. Circuncisión.
   1.5. La Presentación en el templo.
   1.6. Degollación de los Inocentes y Huída a Egipto.
   1.7. La Sagrada Familia en Nazaret.
   1.8. Jesús entre los doctores de la Ley.
2. Vida pública de Jesucristo.
   2.1. El Bautismo.
   2.2. Jesús y las tres tentaciones.
   2.3. Elección de los apóstoles: la supremacía de San Pedro.
   2.4. Milagros de Jesús.
   2.5. Las parábolas.
   2.6. La Transfiguración.
   2.7. La Magdalena.
3. La Pasión.
   3.1. Entrada triunfal en Jerusalén.
   3.2. Los mercaderes arrojados del templo.
   3.3. La Última Cena.
   3.4. La oración en el huerto de Getsemaní.
   3.5. El Prendimiento de Jesucristo.
   3.6. Jesús ante Caifás.
   3.7. La Negación de San Pedro.
   3.8. Cristo ante Poncio Pilato.
   3.9. La Flagelación y la Coronación de espinas.

3.10. El camino del Calvario.
3.11. Crucifixión.
3.12. Descendimiento de la cruz.
3.13. La Piedad.
3.14. El Entierro de Cristo.
3.15. Bajada al Limbo o Descenso a los Infiernos.
4. La Resurrección.
4.1. Aparición de Jesús a las santas mujeres.
4.2. La cena en Emaús.
4.3. La aparición a los apóstoles y la duda de Santo Tomás.
5. La Ascensión.
6. Pentecostés.

INTRODUCCIÓN

El *Nuevo Testamento* es la parte de la Biblia que contiene los libros escritos después del nacimiento de Jesús de Nazaret. Comprende los cuatro *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, las *Epístolas* y el *Apocalipsis*, libros aprobados por la Iglesia al considerarse de inspiración divina. La diferencia entre el *Antiguo y el Nuevo Testamento* fue establecida en la *Epístola a los Hebreos* de San Pablo, donde se dice: *Habiendo Dios hablado a nuestros padres en diversas maneras y muchas veces por medio de los profetas, al fin, en nuestros días, nos habló por su Hijo, a quien constituyó heredero de todas las cosas, por quien hizo el mundo; el cual, siendo el esplendor de su gloria e imagen de su esencia y quien con el poder de su palabra sostiene todas las cosas, realizada la purificación de los pecados, está sentado a la diestra de Dios en las alturas* (Hebreos 1, 1-3). Por lo tanto, mientras el *Antiguo Testamento* estuvo inspirado por Dios (Yahvé, Jehová), el *Nuevo* lo inspiró su Hijo (Jesucristo), de ahí que al judaísmo le suceda el cristianismo.

Los cuatro *Evangelios* fueron escritos por San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan (ver *Evangelistas* en el tema 6, *Hagiografía: la representación artística de los santos*). Los tres primeros, redactados aproximadamente entre los años 40-70, se llaman *sinópticos* y tienen una estructura similar, recogiéndose en ellos la vida de Jesús, sus milagros y doctrina, mientras que el de San Juan, escrito hacia el año 90, aclara y completa los tres anteriores.

1. Nacimiento e infancia de Jesucristo

Al finalizar el último siglo antes de comenzar la Era cristiana, se generalizó la creencia en la venida del Mesías, basada en los escritos de los profetas, en los que se indicaban cuándo y cómo tendría lugar la llegada del Redentor. Yahvé había prometido a Adán y Eva, después de su pecado, que de la mujer nacería un libertador que los redimiría del demonio; posteriormente, Dios dijo a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob que *todas las naciones de la tierra serían benditas en Aquél que nacería de su linaje*; más tarde los profetas también anunciaron su nacimiento con detalles muy precisos.

1.1. *La Natividad*

Durante el reinado de Herodes el Grande, María, hija de Joaquín y Ana, vivía en Nazaret (Galilea). Estaba casada con José, un modesto carpintero, y ambos eran descendientes de la familia de David. En esta época, el emperador Augusto ordenó que se hiciese un empadronamiento de todos los súbditos del imperio romano, para lo cual debían inscribirse en el pueblo de donde la familia de cada uno era originaria. María y José, para cumplir este mandato, se dirigieron a Belén, ciudad de David, teniendo que alojarse en un establo abandonado debido a su extremada pobreza. Allí tuvo lugar el nacimiento de Jesucristo.

La representación en las artes del viaje de Nazaret a Belén es infrecuente por las similitudes que presenta con la *Huida a Egipto*. El tema de la Natividad fue tratado de forma diversa por la tradición bizantina y la occidental. Mientras en Bizancio la Virgen aparece recostada, agotada tras los esfuerzos del alumbramiento y asistida por comadronas (fig. 1), a partir del siglo xv la escena se convirtió en una Adoración del Niño Jesús, en la que la Madre figura arrodillada, orante ante el recién nacido que irradia luz. Ambas tradiciones comparten el carácter íntimo de la escena y la presencia casi anecdótica de José.

Figura 1. *Guido de Siena, Natividad, h. 1270-80. París, Museo del Louvre.*

1.2. *Adoración de los pastores*

Un ángel se apareció a unos pastores para comunicarles lo sucedido. En un principio les invadió un gran temor, pero el ángel les tranquilizó diciéndoles que en la ciudad de David acababa de nacer el Salvador y que lo encontrarían en un pesebre, envuelto en pañales. A continuación, un coro de espíritus celestiales se unió al ángel y todos empezaron a alabar a Dios. Cuando se retiraron, los pastores marcharon apresuradamente hacia Belén para adorar al Niño Jesús, y allí le encontraron recostado en un pesebre junto a María y José. Después de ofrecerle unos presentes, se volvieron y contaron todo lo que habían oído sobre aquel Niño, glorificando y adorando a Dios.

La *Adoración de los Pastores* se divide en dos temas iconográficos: el *Anuncio* y la *Adoración del Niño* propiamente dicha. El episodio de la Anunciación del Ángel a los pastores será prácticamente el único reproducido hasta el siglo XV. Suele ilustrarse con tres pastores (en ocasiones músicos) sorprendidos y deslumbrados ante la inesperada aparición del ángel. La brevedad del relato en el Evangelio de San Lucas dio libertad a los artistas para adornar la escena de la *Adoración*, que por lo general basa su iconografía en la de los Reyes Magos. El número de los pastores varía de dos a tres, según hagan pareja con María y José o con los Reyes, incorporándose unas pastoras a partir del siglo XVII. Arrodillados, los pastores ofrendan humildes presentes –un cordero, un cayado y un caramillo o flauta– al Niño, que puede estar desnudo o fajado. Se trata por lo general de una escena nocturna, adornada con elementos anecdóticos y pastoriles, en la que San José puede aparecer ofreciendo vino a unos oferentes vestidos de flautistas. Escena muy frecuente a partir del Renacimiento, el Concilio de Trento la dotó de mayor austeridad incorporando en algunas composiciones la figura del *Buen Pastor*, recuperando a la vez la solemnidad perdida con la presencia ocasional de unos ángeles músicos. En la visión de La Tour, intimista y recogida, la luz de la vela que porta José ilumina a María y a su Hijo, que duerme fajado sobre la paja (fig. 2).

Figura 2. *Georges de la Tour, La Adoración de los pastores, h. 1644. París, Museo del Louvre.*

1.3. *Adoración de los Reyes Magos*

Al mismo tiempo que el ángel anunció a los pastores el nacimiento de Jesús, unos reyes (Magos) interpretaron la aparición de una estrella en Oriente como el anuncio del nacimiento del libertador de Israel. Por este motivo decidieron seguirla y se pusieron en camino para rendirle homenaje.

Al llegar a Jerusalén, preguntaron por el lugar donde se encontraba el rey de los judíos que acababa de nacer, lo cual causó gran preocupación al rey Herodes. Sin embargo, les hizo llamar y después de dirigirlos hacia Belén, les pidió que cuando encontraran al Niño se lo comunicaran. Guiados nuevamente por la estrella, que se había ocultado al llegar a Jerusalén, llegaron al lugar donde pudieron adorar a Jesús, y le entregaron oro, incienso y mirra (*Epifanía*). Al regresar a su país, no pasaron por aquella ciudad, porque en sueños Dios les ordenó que no volvieran a hablar con Herodes.

El episodio sólo aparece recogido en el Evangelio de San Mateo, que menciona la visita de unos magos sin especificar el número, y será ampliado por los textos apócrifos. Representado en el arte de las catacumbas, a partir del siglo XII se consagró el número de tres reyes, asociado a las tres partes del mundo entonces conocidas (Europa, Asia y África), la Trinidad y las tres edades del hombre. Sus vestimentas evolucionan del traje persa con gorro frigio a largas túnicas y coronas reales, adaptadas en el arte renacentista a las modas y usos de las cortes europeas como la de los Médici en Florencia, más tarde orientalizadas por el gusto de Rubens. Ofrendan al Niño oro, incienso y mirra, que traen en bandejas o diversos objetos de orfebrería. De todas las escenas narrativas que componen el ciclo de los Reyes Magos –Anunciación, cabalgata, encuentro con Herodes, Adoración y viaje de regreso– es sin duda la *Adoración del Niño* la que gozó de mayor fortuna. La iconografía, tomada del arte imperial bizantino, sitúa a la Virgen en majestad, presentando a Jesús a los reyes, que avanzan en procesión ante él, se arrodillan y entregan sus ofrendas, o besan su pie en composiciones siempre muy teatrales y pobladas con frecuencia de ángeles y personajes secundarios (fig. 3).

Figura 3. *Jan Gossaert, Mabuse. Adoración de los Reyes Magos, h. 1500-15. Londres, National Gallery.*

1.4. *Circuncisión*

Al cabo de los ocho días de su nacimiento el Niño tuvo que ser circuncidado (costumbre que los judíos tomaron de los egipcios) en cumplimiento de la Ley mosaica, por lo que fue llevado al templo y se le puso por nombre Jesús.

El tema, evitado por la iconografía cristiana hasta el siglo XI, se representa en el interior del templo, situando al Niño sobre el altar, en presencia de la Virgen y el sacerdote, en ocasiones armado con un cuchillo. La escena se dotará de mayor realismo o solemnidad según las épocas, desapareciendo definitivamente del ciclo de la infancia de Cristo en el siglo XIX.

1.5. *La Presentación en el templo*

Tiempo más tarde, Jesús fue llevado por sus padres al templo de Jerusalén para ser presentado al Señor y, a la vez, para cumplir con la Purificación de María, tal y como mandaba la Ley de Moisés. En este lugar el sacerdote Simeón y la profetisa Ana le reconocieron como el Mesías.

La Virgen presenta a su Hijo al anciano Simeón, el cual, asistido por la profetisa Ana (que suele mostrar las Tablas de la Ley), lo recibe con las manos veladas. José ofrece por su parte al templo una humilde pareja de tórtolas y los asistentes portan con frecuencia cirios encendidos (fig. 4).

Figura 4. *Maître de Saint-Séverin. La Presentación de Jesús en el Templo, h. 1490. París, Museo del Louvre.*

1.6. *Degollación de los Inocentes y Huída a Egipto*

Mientras tanto, Herodes, al ver que no tenía noticias de los Reyes Magos y temiendo ser desposeído de su corona por el nuevo rey de los judíos que acababa de nacer, ordenó degollar a todos los niños nacidos en Belén y en sus alrededores en los últimos dos años. Pero José, advertido en sueños por un ángel, huyó con su familia a Egipto donde permanecieron hasta la muerte de aquel monarca.

El episodio de la *Matanza de los Inocentes*, si bien figura en el Evangelio de San Mateo después de la huída, suele representarse por los artistas con anterioridad, como justificación del viaje a Egipto. La iconografía, que aparece en los marfiles bizantinos del siglo V, gozará de gran difusión en las artes por sus posibilidades compositivas y dramáticas, beneficiándose del gran culto popular a los

Figura 5. *Nicolás Poussin. La Matanza de los Inocentes, h. 1628-29. Chantilly, Museo Condé.*

primeros mártires de la Iglesia. En la pintura clasicista barroca, frente a la visión de Guido Reni, Poussin limitará la matanza a un caso concreto, dotando así al drama de universalidad (fig. 5).

Figura 6. *Federico Barocci. Descanso en la Huída a Egipto o Virgen de la cerezas, h. 1570-73. Roma, Pinacoteca Vaticana.*

Iconográficamente, el Sueño de José abre los episodios que conforman la *Huída a Egipto*. En la mayoría de las representaciones que ilustran el viaje, José tira de la brida del asno blanco que montan la Virgen y el Niño. La *Leyenda Dorada* adornó la fuga con el episodio del *Descanso en la Huída a Egipto*, muy reproducido a partir del siglo xv. María y Jesús reposan a la sombra de una palmera, que proporciona dátiles y agua a la Sagrada Familia, a modo de alegoría del Paraíso recuperado. El tema ha sido interpretado como una escena de vida familiar, solemnizándose a partir de Trento con la inclusión de un cortejo de ángeles y la progresiva desaparición del asno por su falta de nobleza. Según las escuelas, la palmera puede ser sustituida por un naranjo, un pino o un cerezo que calman las necesidades de los fatigados viajeros (fig. 6).

1.7. *La Sagrada Familia en Nazaret*

Tras la muerte de Herodes, la Sagrada Familia regresó a Nazaret, y allí transcurrieron la infancia y la juventud de Jesús.

Los artistas ilustraron la vida de la familia en Nazaret incidiendo en los aspectos cotidianos. Murillo supo captar el ambiente de intimidad y afectos compartidos, concediendo por vez primera a San José un papel relevante en el cuidado y educación de su Hijo, mientras María devana la lana en un segundo plano (fig. 7). En otras representaciones de la *Sagrada Familia*, el padre aparece enseñando el oficio de carpintero a Jesús, superando en ocasiones el Niño su maestría, como en la obra de Georges de la Tour.

Figura 7. *Bartolomé Esteban Murillo, Sagrada Familia del Pajarito, h. 1650. Madrid, Museo del Prado.*

1.8. *Jesús entre los doctores de la Ley*

Con doce años de edad fue con sus padres a Jerusalén para celebrar la Pascua, pero al regresar se quedó en la ciudad sin que éstos lo advirtiesen en un principio. Finalmente, al cabo de tres días lo encontraron en el templo, sentado en medio de los doctores a quienes dejó asombrados con su sabiduría.

La escena, que cierra el ciclo de la infancia de Jesús, suele ilustrarse con la disputa del Niño entre los doctores, como *Cristo maestro* (imagen nacida en el arte de las catacumbas) que predica desde un asiento o un púlpito, representado con frecuencia de medio cuerpo entre los ancianos del templo, cuyas expresiones de sorpresa llevó Durero hasta la caricatura (fig. 8).

Figura 8. *Alberto Durero. Cristo entre los Doctores, 1506. Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza.*

2. Vida pública de Jesucristo

A partir del encuentro de Jesús con los doctores de la Ley, se produce un vacío en la narración de su vida. Nada se sabe de cómo transcurrió ésta desde aquel momento hasta cuando Jesucristo llegó a la edad de unos treinta años, cuando comienza su vida pública, ya que los Evangelios no se refieren a lo que sucedió en aquella etapa.

2.1. *El Bautismo*

Juan Bautista era hijo de Zacarías e Isabel, prima de la Virgen María. Antes de que Jesús comenzara a enseñar su doctrina, San Juan fue a las orillas del Jordán para predicar a las gentes, incitando a la penitencia a quienes se acercaban. Los judíos recibían el bautismo de sus manos en las aguas de aquel río, pensando si él sería el Mesías. San Juan les dijo: *Yo os bautizo en agua, pero llegando está otro más fuerte que yo, a quien no soy digno de soltarle la correa de las sandalias. Él os bautizará en el Espíritu Santo [...].*

Jesús también se acercó desde Nazaret al río Jordán para ser bautizado por el Bautista, que en un principio se negó por considerarse indigno, aunque finalmente terminó por acceder. Entonces se abrió el cielo y descendió sobre Él el Espíritu Santo en forma de paloma, oyéndose una voz que decía: *Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco.*

El tema del *Bautismo de Cristo* se configura por la combinación iconográfica de la purificación de su cuerpo en las aguas y el descenso del Espíritu Santo en forma de paloma sobre su cabeza. El rito de la purificación es una evocación del sacramento del bautismo y presenta dos variantes: por inmersión o por infusión. Desde el arte paleocristiano se representa a Cristo desnudo e inmerso en las aguas del Jordán, personificado como dios fluvial (fig. 9). Asistido en el ritual por unos ángeles, San Juan, vestido con pieles, posa su mano en la cabeza del Salvador, sobre la que vierte agua en todas las imágenes posteriores al siglo XIII. A partir de esta época la infusión sustituyó también al baño purificador, representándose desde Andrea Pisano a Cristo cubierto con un paño de pureza y con las manos en oración, inmerso sólo hasta los pies o las rodillas en el río, mientras San Juan vierte las aguas con una copa o concha (Italia), cántaro (Alemania) o con su propia mano (Países Bajos). El Concilio de Trento quiso despojar al tema de su concepción pagana y difundió la figura de Cristo vestido con una túnica e inclinado o arrodillado ante Juan, lo que gozó de desigual aceptación. El tema del Bautismo de Cristo, innumerables veces ilustrado, se destinó con asiduidad a decorar los baptisterios de las iglesias.

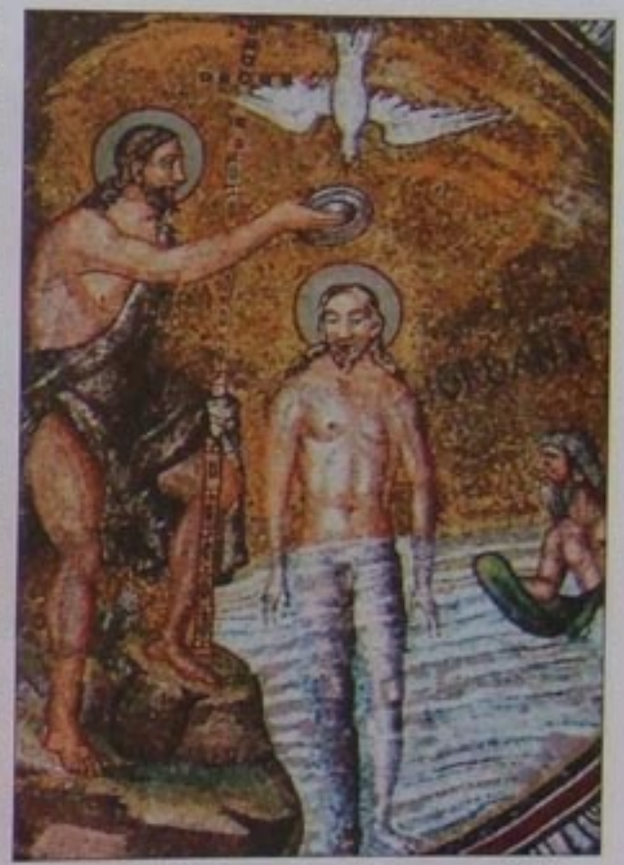

Figura 9. *Bautismo de Cristo, s. V. Rávena, Mosaico de la cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos.*

2.2. *Jesús y las tres tentaciones*

Más tarde, Jesucristo se retiró al desierto donde ayunó durante cuarenta días y cuarenta noches y fue tentado por el demonio tres veces: en la primera le dijo que si era Hijo de Dios transformara en pan una piedra; luego le llevó hasta lo alto de una elevada montaña y le mostró todos los reinos del mundo, añadiendo que si se postraba ante él, todo aquello sería suyo; finalmente, le condujo hasta el pináculo del templo de Jerusalén para decirle que se arrojara desde allí, ya que los ángeles le ayudarían. Pero Jesucristo rechazó a Satanás, respondiéndole: *No tentarás al Señor tu Dios*.

El episodio no pertenece propiamente a la vida pública de Cristo, puesto que acontece sin testigos. El demonio, aprovechándose de la debilidad provocada por el ayuno y la soledad de Jesús, le tienta en tres ocasiones con el hambre, la codicia y la vanidad. El tema, inspirado en las dudas que acecharon al pueblo de Israel durante el Éxodo y los sufrimientos de Job, se trasladará también en la hagiografía a las *Tentaciones de San Antonio*. La iconografía, tardía, no aparece hasta el siglo VIII, siendo muy divulgado el asunto durante la Edad Media en la miniatura y la decoración de los capiteles. Algunos artistas optaron por imaginar al demonio como un ser terrorífico, mientras que otros lo figuraron con forma humana, bajo la apariencia de un ángel o monje. Botticelli encontró una fórmula intermedia (aunque anacrónica) para representar la malicia de Satán, que se despoja de su hábito franciscano dejando al descubierto sus formas monstruosas tras ser vencido por Jesús, al que aguardan tres ángeles para servirle una comida (fig. 10).

Figura 10. *Sandro Botticelli, Las tres Tentaciones de Cristo, h. 1481-82. Roma, Capilla Sixtina.*

2.3. *Elección de los apóstoles: la supremacía de San Pedro*

Cuando Jesucristo abandonó el desierto, recorrió Palestina predicando el Evangelio en las sinagogas, y muy pronto le siguió una multitud atraída por su palabra y milagros. Los más constantes de sus seguidores fueron considerados sus discípulos, y entre ellos Jesús escogió doce apóstoles que más tarde tendrían la misión de predicar su doctrina, siendo Simón Pedro el elegido como la cabeza de todos (ver *Apóstoles* en el tema 11, *Hagiografía: la representación artística de los santos*).

La vocación de los doce apóstoles, número sacro que coincide con las doce tribus de Israel, no es un tema recurrente en las artes, aunque fue simbolizado en el arte paleocristiano con la imagen de *Cristo Pescador de Almas*. La más representada es la llamada a los dos primeros discípulos, los hermanos galileos Simón y Andrés, ocupados en su barca con la pesca. Jesús dijo al primero: *Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia*, entregándole a continuación las llaves del reino de los cielos (fig. 11). El episodio simbólico de la fundación del primado de Pedro gozó de gran estima entre los artistas, insistiendo la iconografía postridentina en el mensaje que se desprende de la imagen: la incuestionable autoridad del Papa como sucesor de San Pedro y cabeza de la Iglesia.

Figura 11. *Pietro Perugino, La entrega de las llaves a San Pedro, 1481-82. Roma, Capilla Sixtina.*

2.4. *Milagros de Jesús*

A lo largo de su vida pública, Jesucristo hizo diferentes milagros, figurando entre ellos los siguientes:

Bodas de Caná de Galilea. Este fue el primero de todos, y tuvo lugar con ocasión de una boda que se celebró en Caná, a la que asistió con su Madre y

varios discípulos. Llegado un momento, María comprendió que se había acabado el vino, por lo que se lo comunicó a su Hijo, quien dijo a los criados que llenaran con agua seis vasijas de barro que allí había. Y el agua se convirtió en vino.

El primer milagro obrado por Cristo, la transustanciación del agua en vino, clara prefiguración de la Eucaristía, se representa como una cena en la que Cristo, sentado en lugar de honor entre los comensales, obra el prodigio tocando las jarras con un bastón o varita. El arte renacentista transformó la representación del milagro en un banquete profano. Veronés trasladó el episodio sagrado a una boda veneciana del siglo XVI, ubicando a ciento treinta personajes, bíblicos e ilustres contemporáneos del pintor, en una suntuosa escenografía paladiana en la que la presencia de Cristo, la Virgen y los apóstoles queda desdibujada entre los lujos cortesanos (fig. 12). Al igual que el milagro de los panes y los peces, segunda prefiguración de la Eucaristía, los monasterios encargaron habitualmente el tema como decoración de sus refectorios.

Figura 12. *Paolo Veronés. Las bodas de Caná, 1562-63. París, Museo del Louvre.*

La multiplicación de los panes y peces. Un día Jesús se retiró a un lugar apartado, cercano a la ciudad de Betsaida. Pero la gente le siguió, y cuando llegó la noche los discípulos le dijeron que sólo tenían cinco panes y dos peces para dar de comer a una multitud hambrienta. Entonces hizo que se sentaran y tomando aquellos panes y peces los bendijo y partió para repartirlos entre el pueblo. Todos quedaron saciados, y con lo que sobró se llenaron doce canastos.

El arte de las catacumbas alude al prodigio mediante la representación simbólica de las cestas con los panes y los peces, como en el fresco del cementerio de Priscila del siglo II. Con el tiempo aparece en la catacumba de Domitila la figura de Cristo vista de frente bendiciendo los alimentos. Durante la Edad Media se añade la presencia de los discípulos distribuyendo la comida y a partir del Renacimiento las composiciones se enriquecen con numerosas figuras.

Pedro anda sobre las aguas. En cierta ocasión Jesucristo dijo a sus discípulos que subieran a una barca para pasar a la otra orilla del lago Tiberíades, mientras Él despedía a la muchedumbre. Cuando terminó, subió a un monte a orar. Mientras tanto, una gran tormenta se levantó y las aguas del lago se agitaban de tal forma que la barca avanzaba con mucha dificultad. Al amanecer se les apareció Jesús andando sobre las aguas (fig. 13), lo cual asustó en un principio a los discípulos. Pedro tomó la palabra para decir que si era verdaderamente Él le ordenara caminar sobre las aguas. Y así sucedió. Sin embargo, al ver que el viento era muy fuerte tuvo miedo y empezó a hundirse, por lo que pidió ayuda al Señor. *Hombre de poca fe*, le dijo Jesús tendiéndole la mano, *¿por qué has dudado?* Después entraron los dos en la barca y el viento se calmó.

Figura 13. *Tintoretto. Cristo en el mar de Galilea, h. 1575-80. Washington, National Gallery.*

Curaciones. Éstas fueron innumerables, a través de su palabra, por el contacto de sus manos o tocándole el borde de su ropa. De esta forma, los ciegos recuperaron la vista, los sordos pudieron oír y los mudos hablar; pero también los paralítico andaban, los muertos resucitaban y los endemoniados quedaban libres (fig. 19).

La resurrección de Lázaro. Fue el milagro que tuvo más repercusión. Lázaro, al que Jesucristo tenía un gran afecto, vivía con sus hermanas Marta y María en Betania, un lugar próximo a Jerusalén. Sintiéndose muy enfermo, sus hermanas llamaron al Señor, pero, en lugar de ir a socorrerle, contestó: *Esta enfermedad no es de muerte, sino para gloria de Dios, para que el Hijo de Dios sea glorificado por ella*. Sin embargo, Lázaro murió, y cuando Jesús llegó a Betania, Marta corrió a su encuentro y a continuación también lo hizo María acom-

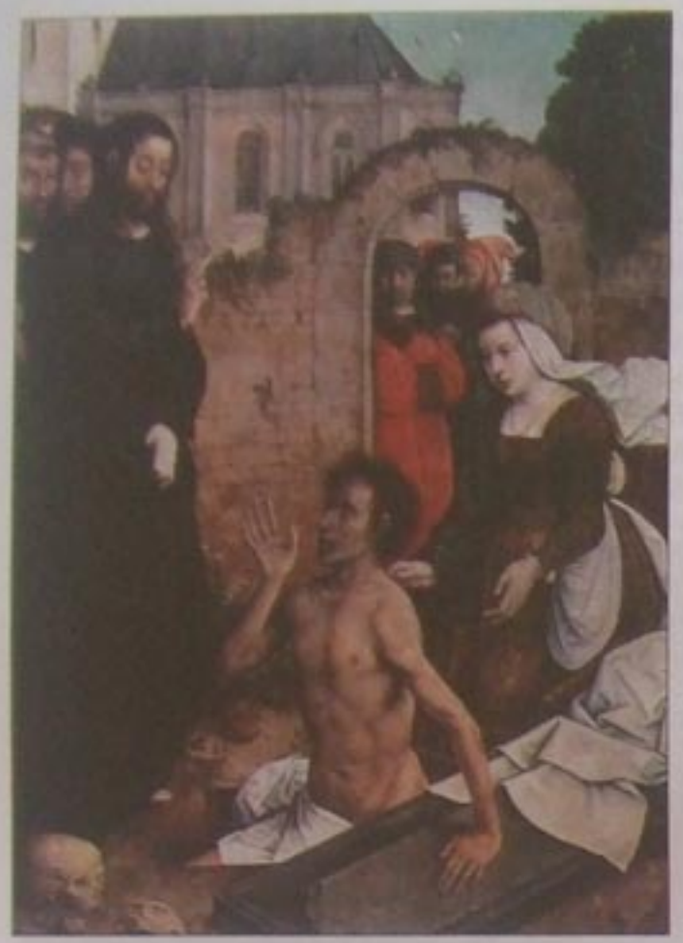

Figura 14. *Juan de Flandes. La Resurrección de Lázaro, h.1510-18. Madrid, Museo del Prado.*

pañada por unos amigos. Se dirigieron al lugar donde Lázaro estaba enterrado y allí le devolvió la vida.

De las tres resurrecciones que los evangelios atribuyen a Jesús, la de Lázaro es sin duda la que mayor trascendencia ha tenido en las artes. En las representaciones más antiguas, Lázaro aparece embalsamado de pie, sepultado en una gruta, pero a partir de la Edad Media se incorpora en el sepulcro al escuchar la orden de Cristo, asistido por una o sus dos hermanas, en presencia del Redentor y sus apóstoles (fig. 14).

2.5. *Las parábolas*

Jesús se sirvió de las parábolas para ser comprendido con más facilidad por las gentes que le seguían. Entre ellas se destacan por su representación en las artes:

El pobre Lázaro y el rico Epulón. Había dos hombres: Epulón, que era muy rico, y Lázaro, un mendigo que estaba cubierto de úlceras. A este último, echado en el portal del rico, le hubiera gustado hartarse de lo que caía de su mesa, pero nunca recibió su ayuda. Y sucedió que los dos murieron: el pobre fue llevado por los ángeles al seno de Abraham y el rico arrojado a los infiernos. En medio de tremendos tormentos, Epulón pidió a Abraham que enviara a Lázaro para que mojando la punta de su dedo en agua le refrescara la lengua. Pero aquél le respondió que Lázaro había padecido mucho a lo largo de su vida, mientras él lo tuvo todo.

Esta es una de las parábolas que refieren la verdad evangélica de *los últimos serán los primeros*, además de vincularse con las postrimerías de ultratumba y ensalzar la virtud de la caridad. El personaje de Lázaro parece coincidir, según los teólogos, con aquel al que había hecho resucitar Cristo, el hermano de Marta y María. Durante la Edad Media, el tema se encuentra esculpido en varias portadas de iglesias, lugar donde los mendigos piden limosna. En un lateral del pórtico de la abadía románica de Moissac, el artista ilustró en bajorrelieves la recompensa recibida por el pobre Lázaro, acogido en el seno de Abraham, tras haber lamido un perro sus úlceras, postrado bajo la mesa del banquete del rico Epulón. En el friso inferior, éste es condenado a los sufrimientos del infierno, que comparte con las alegorías de la Avaricia y la Lujuria. Al morir en su cama (escena de la parte inferior derecha), unos demonios se llevan su alma y su bolsa (fig. 15).

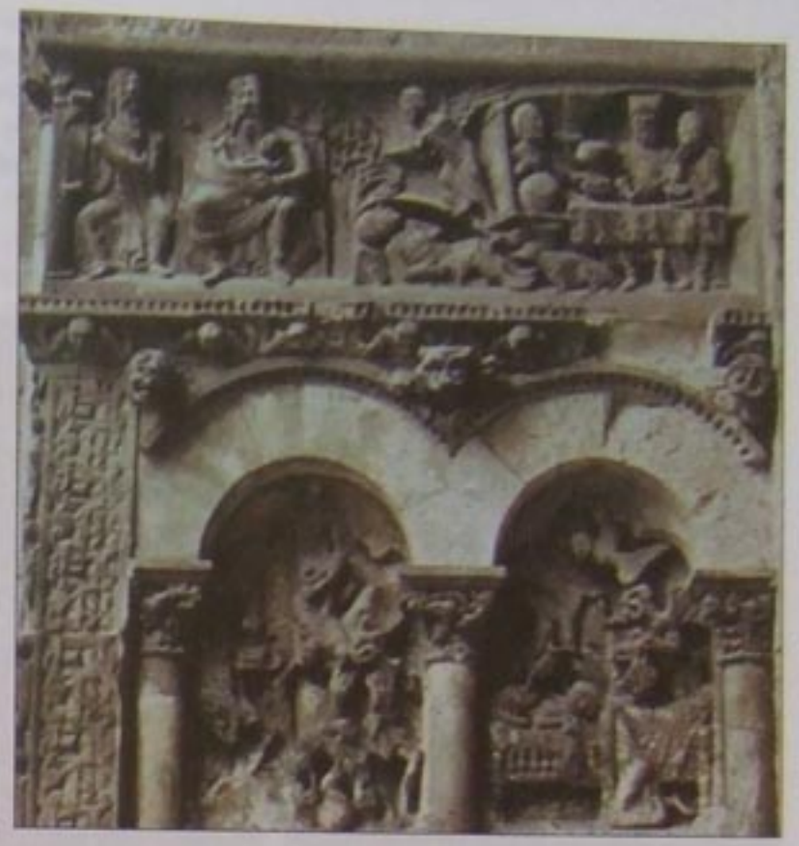

Figura 15. *Parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón, s. XII. Moissac, Portada de la Abadía de San Pedro.*

Las vírgenes sabias y las vírgenes necias. Jesús hace una comparación entre el reino de los cielos y diez vírgenes que, tomando sus lámparas, salieron al encuentro del esposo. De acuerdo con los ritos nupciales de la época, un cortejo de vírgenes acompañaba a la novia de noche desde la casa de su padre hasta la del esposo. Cinco de ellas eran necias y las otras prudentes. Estas últimas llevaron aceite, pero las primeras no. Como el esposo tardaba, se quedaron dormidas, y cuando éste llegó a media noche se dispusieron a preparar las lámparas. Las necias pidieron aceite a las prudentes para que no se apagaran las suyas, pero se negaron por miedo a no tener suficiente para ellas. Entonces fueron a comprarlo, y cuando se acercó el esposo, las prudentes pudieron entrar con él a las bodas. Al regresar más tarde las necias, éste no les permitió la entrada porque no las conocía, añadiendo: *Velad, pues no sabéis el día ni la hora*.

El arte medieval vinculó la parábola por una parte con el Juicio Final (la necesidad de estar preparados para la inminente llegada de la muerte) y por otra, con la Virgen María como encarnación de la prudencia, por lo que en las portadas de

las catedrales –sobre todo francesas y alemanas– el tema de la procesión de las vírgenes aparecerá asociado a ambos temas en las jambas. En el siglo XIII la representación se dotó de un carácter monumental a partir de la iconografía de la portada de la catedral de Estrasburgo (fig. 16). Las vírgenes necias, vanidosas y provocativas, llevan el cabello suelto y sus lámparas boca abajo, mientras que las prudentes, situadas a la derecha del Salvador vestidas con túnicas y velo, son acogidas por Cristo en el Paraíso.

Figura 16. *Las vírgenes necias (izq.) y las vírgenes prudentes (drcha.), 1280-1300. Estrasburgo, Portada del Juicio Final de la Catedral.*

El buen samaritano. Bajaba un hombre de Jerusalén a Jericó cuando fue atacado por unos ladrones, dejándole medio muerto. Nadie le socorrió hasta que pasó un samaritano, quien, lleno de compasión, le curó las heridas, le subió a su cabalgadura y le condujo a una posada. A la mañana siguiente dio al mesonero dos denarios pidiéndole que en su ausencia se encargara de él.

El hijo pródigo. Un hombre tenía dos hijos, y el más joven le pidió la parte de los bienes que le correspondían. Cuando el padre dividió lo que poseía entre los dos, el menor se marchó a un país lejano donde lo gastó todo. Viéndose en la indigencia, sirvió en casa de un labriego guardando sus cerdos. Arrepentido, regresó a la casa de su padre, el cual corrió a su encuentro y lo estrechó entre sus brazos. Más tarde organizó un banquete para celebrar su vuelta. Cuando su hijo mayor se quejó por lo que consideraba una injusticia, le contestó que había motivos para aquel regocijo, ya que su hermano había regresado a casa.

Dentro de las denominadas *Parábolas morales*, destacan la del *Buen samaritano* y la del *Hijo pródigo*. La primera alude a la misericordia del Cristo sanador

de almas (fig. 17). En un sentido parecido, la segunda ensalza la clemencia mostrada por el padre ante los pecados de su hijo menor simbolizando el perdón de Dios. Los ciclos narrativos de la parábola del Hijo pródigo se encuentran ya en las miniaturas, pasando en el Renacimiento a las otras artes. Las escenas más reproducidas son las que se corresponden con su vida disipada, llena de excesos, propias del gusto profano y burgués del siglo XVI (fig. 18), mientras que el arte barroco incidirá en su vuelta y el abrazo del padre al hijo extraviado, tema asimilado a una de las Obras de Misericordia.

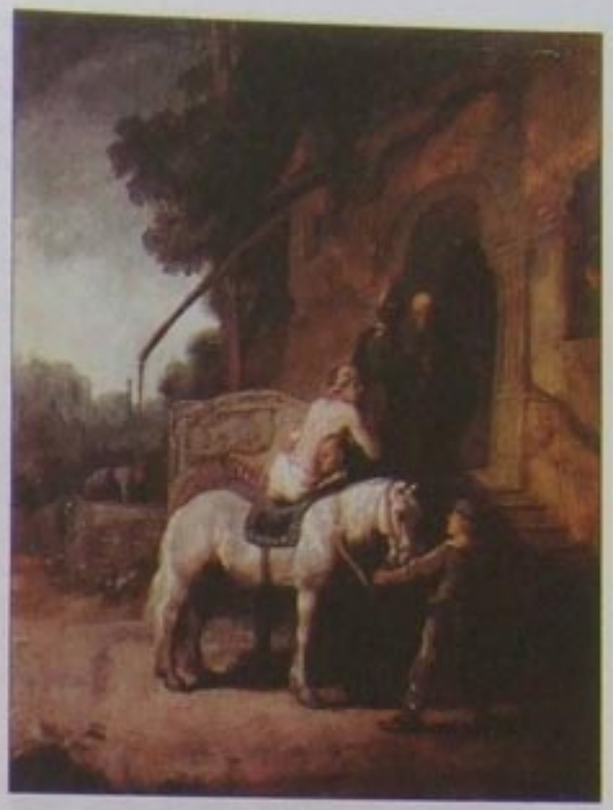

Figura 17. *Rembrandt. El Buen Samaritano, 1630. Londres, Wallace Collection.*

Figura 18. *Jan van Hemessen. La parábola del hijo pródigo, 1536. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.*

2.6. *La Transfiguración*

Figura 19. *Rafael Sanzio y taller. La Transfiguración, 1517-20. Roma, Pinacoteca Vaticana.*

Fue el momento culminante de la vida pública de Jesucristo, cuando acompañado por Pedro, Santiago y Juan subió al monte Tabor para orar. Entonces su aspecto se transfiguró: el rostro se volvió brillante como el sol y las vestiduras blancas como la nieve, mientras hablaba con Moisés y Elías. Pedro y sus compañeros se habían quedado dormidos, pero cuando despertaron fueron testigos de lo que sucedía.

El episodio en el que Jesús revela brevemente a tres de los apóstoles su apariencia divina *(Teofanía)* constituyó siempre un tema muy atractivo para los artistas, dadas las posibilidades plásticas que ofrece. Fue la última obra de Rafael, al que sorprendió la muerte en plena ejecución de su monumental tabla en 1520 (fig. 19). En la parte superior, Cristo se transfigura en la cima del monte Tabor para transformarse en Espíritu Santo, en presencia de Moisés y Elías. La parte inferior representa a los apóstoles, inmersos en un caos de agitación, intentando curar sin éxito a un niño epiléptico o poseído por el demonio, finalmente salvado por la fuerza redentora de Cristo. Rafael funde así una teofanía con el poder taumatúrgico del Salvador.

2.7. *La Magdalena*

Un día Jesús se encontraba en casa de Simón, un fariseo, donde había sido invitado a comer. Cuando estaban en la mesa, se presentó una mujer pecadora, llamada María Magdalena, llevando un vaso de alabastro con ungüentos. Se

acercó al Señor y comenzó a bañar con lágrimas sus pies, mientras los besaba, los enjugaba con sus cabellos y los ungía con el perfume. Entonces el fariseo, al contemplar la escena, pensó que si Jesucristo fuera profeta conocería qué clase de mujer era. Jesús, adivinando sus pensamientos, le contó a Simón, que un prestamista tenía dos deudores: uno le debía quinientos denarios y el otro cincuenta. Como no tenían dinero les perdonó la deuda. Luego preguntó a Simón cuál de los dos le amaría más, a lo que éste respondió que aquél cuya deuda era mayor. Jesucristo le dio la razón y ensalzó el comportamiento de la mujer comparándolo con el del fariseo, ya que éste no le había servido agua para lavarse los pies, tampoco le dió el ósculo de paz, ni le había ungido la cabeza con el óleo. Luego dijo a la Magdalena: *Vete en paz, hija mía, tus pecados te son perdonados. Tu fe te ha salvado.*

María de Magdala es un personaje que aparece en diversas ocasiones en la vida de Jesús y que está presente en su muerte. Según las diferentes versiones ofrecidas por los Evangelios, puede tratarse de una pecadora anónima o de María, la hermana de Marta y Lázaro. Así, en un intento de conciliación de los diversos relatos, el episodio de la *Unción de la Magdalena* será representado sin excepción en casa de Simón el fariseo, con los comensales sentados en torno a la mesa, conformando otro de los temas habituales en la decoración de los refectorios. El arte bizantino dispuso a Magdalena de pie, pero el arte occidental difundió pronto su iconografía postrada ante el Redentor, secándole los pies tras las lágrimas vertidas (fig. 20). Los artistas reservaron la casa de Marta y María en Betania para un episodio aparte narrado en el Evangelio de Lucas. Durante una visita de Jesús, María Magdalena escucha con atención sus palabras sentada a

Figura 20. *Dieric Bouts. Cristo en casa de Simón el fariseo, h. 1440-50. Berlín, Gemäldegalerie.*

sus pies, mientras Marta se afana en las tareas del hogar y recrimina su actitud contemplativa, defendiendo Jesús la fe de María. Este tema careció de interés para los artistas medievales y fue rescatado por la iconografía postridentina, que enmarcó la lección de Cristo en un interior realista. Velázquez colocará en primer término un bodegón de cocina, relegando al fondo la escena religiosa, vista a través de una ventana, como un cuadro dentro del cuadro (fig. 21).

Figura 21. *Diego Velázquez, Cristo en casa de Marta y María, h. 1618. Londres, National Gallery.*

3. La Pasión

El ciclo de la Pasión está integrado por los episodios referidos a los padecimientos, humillaciones y muerte de Jesucristo, desde la entrada en Jerusalén hasta su Resurrección. Su riqueza iconográfica supera con creces a la de la vida pública de Cristo.

3.1. *Entrada triunfal en Jerusalén*

Jesús entró en esta ciudad montado sobre un asno. Cuando el pueblo supo que llegaba, salió a su encuentro para recibirle con palmas y ramas de olivo mientras le aclamaban (Domingo de Ramos).

La escena, que fue eliminada del arte alemán por la Reforma protestante, suele representarse con Cristo sentado a lomos de una borrica blanca seguido de los apóstoles y en actitud de bendecir a la multitud que le aclama con cánticos y palmas, siendo frecuente la presencia de niños que tienden sus ropas al paso del animal (fig. 22).

Figura 22. *Entrada de Cristo en Jerusalén, s. XII, Italia, Mosaico de la Capilla Palatina de Palermo.*

3.2. *Los mercaderes arrojados del templo*

Al día siguiente de su entrada en la ciudad encontró el templo invadido por mercaderes, que fueron expulsados por Jesucristo al haber profanado aquel lugar. Este hecho, que tuvo gran repercusión entre los que le veían como un agitador del pueblo, hizo que sus enemigos se plantearan la necesidad de desembarazarse de Él.

Jesús purificador increpa a los cambistas y mercaderes empuñando un látigo de cuerdas, provocando la dispersión de los profanadores, que huyen entre animales despavoridos y objetos caídos. La furia de Cristo, prefigurada en el Antiguo Testamento por la ira de Moisés rompiendo las Tablas de la Ley y el castigo divino impuesto al general Heliodoro por pretender saquear los tesoros del templo en el año 176 a.C., fue comparada por los humanistas del Renacimiento con la cólera de Hércules. Por su parte, los teólogos de la Reforma vieron en Jesucristo una imagen de Lutero limpiando la Iglesia del tráfico de influencias, mensaje contra el que reaccionó el Concilio de Trento vinculando la escena con el

castigo a los protestantes y con el ciclo de la Pasión de Cristo. El tema resultaba además muy adecuado para su representación en la pintura, por las posibilidades plásticas y el dinamismo que permitía el relato, enmarcado en suntuosas escenografías, como evidencian las versiones que realizó el Greco de la *Purificación del templo* (fig. 23).

Figura 23. *El Greco. La expulsión de los mercaderes del Templo, h. 1571-76. Instituto de Arte de Minneapolis.*

3.3. *La Última Cena*

La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén había exasperado a sus enemigos hasta tal extremo que decidieron hacerle morir. Con tal fin se sirvieron de Judas Iscariote, uno de sus discípulos, prometiéndole que si entregaba a Jesucristo le darían treinta monedas de plata.

En aquellos días, con objeto de celebrar la Pascua, Jesús y los apóstoles se reunieron en la sala del Cenáculo para comer el cordero pascual según ordenaba la Ley (noche del Jueves Santo).

Fue entonces cuando Jesús lavó los pies a sus discípulos y anunció la traición de Judas. Posteriormente bendijo el pan, lo partió y lo repartió entre ellos y, de la misma manera, también distribuyó el vino. Así fue instituido el sacramento de la Eucaristía.

El episodio del *Lavatorio de los pies* se interpreta como el sacramento de la Penitencia, que preludia la *Santa Cena* o sacramento de la Comunión. El gesto de humildad del Maestro que lava los pies de sus discípulos ha variado a lo largo de la Historia. En el arte bizantino Jesús realiza la acción de pie (fig. 24), arrodillándose ante San Pedro a partir del siglo XII. Sin embargo, la Contrarreforma juzgó excesiva la genuflexión del Redentor, por lo que impondrá la presencia de unos ángeles que le asistan en su tarea. El resto de apóstoles se descalzan y aguardan su turno para ser purificados.

Figura 24. *Cristo lavando los pies de sus discípulos, s. X. Evangeliario de Otón III. Munich, Biblioteca Estatal de Baviera.*

La iconografía de la *Santa Cena* recoge el episodio narrativo de la última comida de Jesús con sus discípulos y el simbólico de la institución del sacramento de la Eucaristía. El arte bizantino enfatizó este último, creando el tema de la *doble Comunión* en la que Cristo aparece reproducido dos veces, ofreciendo el pan y el vino, popularizado en mosaicos, miniaturas y pinturas murales. La iconografía bizantina derivó en un segundo tema denominado *Divina liturgia*, es decir, la misa que oficia Cristo asistido por unos ángeles que portan los instrumentos litúrgicos.

El arte occidental prefirió la narración de la Última Cena evangélica y el anuncio de la traición de Judas que revela la inminencia de la Pasión de Cristo. Tras el primer acercamiento al tema del arte paleocristiano los artistas de la Edad Media, ajenos a las leyes de la perspectiva, situaron a los comensales en torno a una mesa pascual con forma de media luna, herencia del *triclinium* romano sobre el que se recuestan los apóstoles, situándose Jesús en un extremo. Con el tiempo, los discípulos se disponen sentados en mesas redondas o rectangulares, que preside el Redentor, habiéndose perdido la tradición de situarlos de pie según el rito pascual. Se diferencian entre todos Juan, apóstol predilecto que recuesta la cabeza sobre el pecho de Jesús, y Judas, que suele sentarse en primer plano, carece de nimbo, come un trozo de pan o esconde la bolsa con los treinta denarios (fig. 25). La revelación de la traición provoca la sorpresa y el movimiento de los apóstoles, momento que plasmó magistralmente Leonardo, en su famosa Última Cena de Milán.

Figura 25. *Domenico Ghirlandaio. Última Cena, h. 1480. Florencia, Refectorio del Convento de San Marcos.*

El Concilio de Trento primó como Bizancio la institución del sacramento de la Eucaristía sobre la narración anterior y las emociones leonardescas, proclamando el dogma de la *Transustanciación* o conversión del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo. El arte de la Contrarreforma concebirá el tema como una *Comunión de los apóstoles*, cuyos antecedentes renacentistas son el fresco de Fra Angelico en una celda del convento de San Marcos en la que aparecen la Virgen orante y Judas, arrodillado y con un nimbo negro que lo diferencia del resto de apóstoles (fig. 26), así como la Santa Cena de Juan de Juanes en el Museo del Prado.

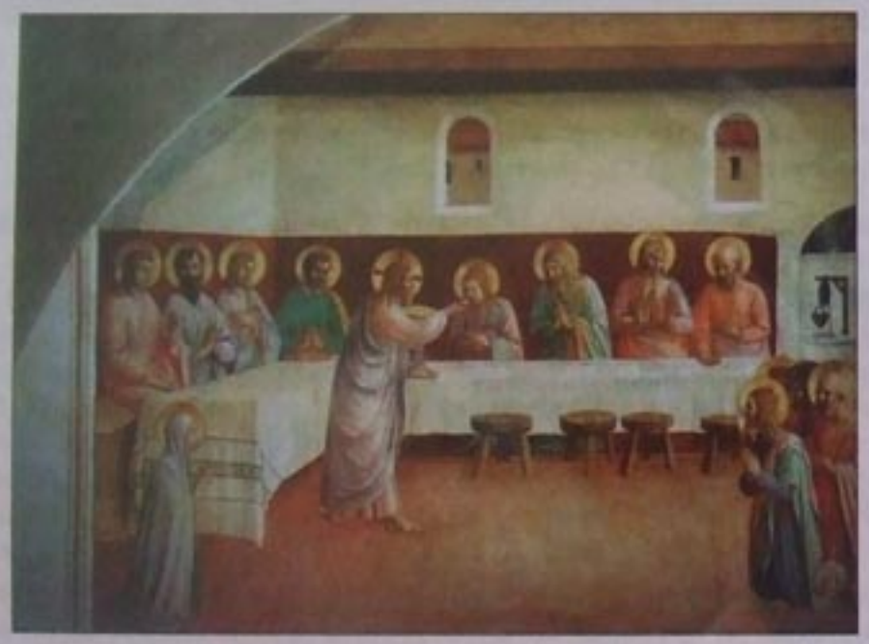

Figura 26. *Fra Angelico. La institución de la Eucaristía en la Última Cena, h. 1450. Florencia, Convento de San Marcos.*

El Antiguo Testamento contenía cuatro prefiguraciones claras de la Eucaristía: la ofrenda del pan y el vino de Melquisedec a Abraham, la Pascua de los judíos antes del Éxodo, la caída del Maná en el desierto y Elías alimentado por un ángel, episodios a los que se unen en la vida de Cristo sus milagros alimentarios. Todas estas representaciones gozarán de continuación en el arte postridentino, como antecedentes de la Santa Cena, entendida ahora como una *Consagración* del pan y el vino y una *Comunión* apostólica, y usada como arma contra los protestantes que rechazaban los sacramentos. Rubens reproducirá todo el ciclo en su serie de cartones para tapices del *Triunfo de la Eucaristía*.

3.4. *La oración en el huerto de Getsemaní*

Una vez finalizada la cena, Jesús se dirigió con sus discípulos al huerto de Getsemaní, en la falda del monte de los Olivos, donde, lleno de angustia, se retiró a orar con Pedro, Santiago y Juan.

El episodio de la *Oración en el monte de los Olivos*, que precede al *Prendimiento*, suele representarse con una estructura vertical en la que se desarrollan de manera sucesiva los siguientes episodios: Jesús reza arrodillado para no sucumbir a su agonía, es confortado por un ángel que porta los instrumentos de la Pasión (habitualmente una cruz y un cáliz) y despierta a los tres discípulos –Pedro, Santiago y Juan, que ya habían presenciado la Transfiguración– aletargados tras la Cena. La escena suele situarse en un huerto cerrado, plantado de olivos. El tema aparece en los mosaicos de San Apolinar de Ravena (siglo VI), perdiendo vigencia hasta el Renacimiento, cuando es recuperado en las obras de pintores como Fra Angelico, Botticelli (fig. 27), Mantegna, Durero, El Greco, Correggio o Tintoretto, para resurgir posteriormente en el siglo XIX.

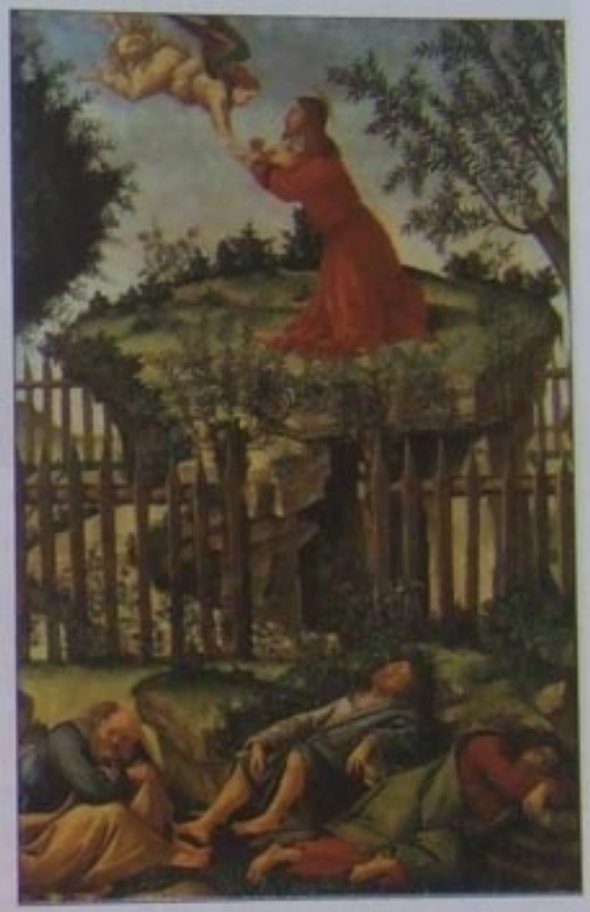

Figura 27. *Sandro Botticelli. La oración en el monte de los Olivos, h. 1500. Granada, Museo de la Capilla Real.*

3.5. *El prendimiento de Jesucristo*

Poco después Judas Iscariote llegó al huerto de Getsemaní con gente armada que había sido enviada por los príncipes de los sacerdotes y los fariseos, y después de besar a Jesucristo, tal y como se había acordado para distinguirle de los demás, lo prendieron.

Cuando Judas vio las consecuencias de su traición se arrepintió, y después de arrojar en el templo las treinta monedas de plata, huyó desesperado para ahorcarse (amanecer del Viernes Santo).

Figura 28. *Giotto. El arresto de Cristo, 1304-06. Padua, Capilla Scrovegni.*

Jesús es vendido por Judas como lo habían sido en el Antiguo Testamento José por sus hermanos y Sansón por Dalila. Suele representarse a Judas de menor estatura que Cristo, pelirrojo y vestido de amarillo, besando a su Maestro no por hipocresía sino por ser la señal pactada. Giotto situó la escena, de acuerdo con la tradición, por la noche, a la luz de las antorchas, en una escenografía teatral en la que la noble figura de Jesús, besado por el discípulo traidor, es defendida de la multitud por sus partidarios (fig. 28).

El remordimiento y restitución del dinero por parte de Judas ha sido objeto de escasa atención por los artistas, si bien el motivo interesó a Rembrandt, mientras que el tema de su suicidio en la horca se repite en los capiteles y los tímpanos de las catedrales medievales.

3.6. *Jesús ante Caifás*

Fue llevado entonces ante Caifás, el sumo sacerdote, quien presidía el tribunal religioso *(sanedrín)*. Tras el interrogatorio se le acusó de blasfemo y, por lo tanto, fue considerado reo de muerte por haber reconocido ser Hijo de Dios. Los criados se burlaron de Jesús, le escupieron en el rostro, le abofetearon y golpearon.

El interrogatorio ante Caifás encarna el proceso religioso al que fue sometido Cristo, que sufre el primer escarnio. El episodio no gozó de gran predicamento en las artes por las similitudes que presenta con el segundo escarnio de la Coronación de espinas. Para evitar confusiones, los artistas enfatizaron los rasgos característicos del ultraje sufrido por el Redentor en casa de Caifás: Jesús lleva los ojos vendados, las manos atadas con una cuerda y sus verdugos son aquí judíos y no soldados romanos. El dramatismo y brutalidad de la escena serán muy del gusto de la órbita de El Bosco y también de la escuela alemana (fig. 29).

Figura 29. *Matthias Grünewald. El Escarnio de Cristo, 1503. Munich, Alte Pinakothek.*

3.7. *La Negación de San Pedro*

Mientras tanto, Pedro, que había seguido a Jesús, negó conocer al Maestro por tres veces y a continuación cantó el gallo, confirmándose lo que le había anunciado Jesucristo, que le negaría tres veces, por lo que arrepentido lloró amargamente.

El primero de los discípulos de Cristo niega al maestro al ser descubierto por una sirvienta en el atrio de la casa de Caifás. El ciclo –Advertencia de Jesús, Negación y Arrepentimiento– aparece ya en el arte paleocristiano, si bien la Iglesia no mostrará interés en difundirlo hasta que el Concilio de Trento relacione las lágrimas de Pedro, así como las de María Magdalena, con el sacramento de la Penitencia. El Greco representará a un apóstol ennoblecido con los ojos llorosos vueltos al cielo (cf. tema 11, fig. 6), mientras que La Tour en Francia imaginará al apóstol apesadumbrado por la culpa ante el símbolo del gallo (fig. 30).

Figura 30. *Georges de la Tour. El Arrepentimiento de San Pedro, h. 1645-50. Ohio, Museo de Arte de Cleveland.*

3.8. *Cristo ante Poncio Pilato*

Más tarde Jesús fue llevado ante el gobernador romano Poncio Pilato con la intención de que fuese condenado a morir en la cruz. Éste consideró que Jesucristo era inocente y aprovechó que el rey Herodes Antipas, hijo de Herodes el Grande, se encontraba en Jerusalén con motivo de la Pascua para enviarle ante su presencia, alegando que estaba bajo su jurisdicción por ser galileo. Al ver este monarca que Jesús no respondía a sus preguntas le despreció, y por burla hizo que le vistieran con una túnica blanca y lo devolvió a Pilato, quien, temiendo la reacción de las gentes que querían condenarlo, no vaciló en recurrir a la costumbre por la que el gobernador daba libertad a un preso durante la Pascua. Al tener que elegir entre un malhechor, llamado Barrabás, y Jesús, los judíos prefirieron liberar al primero.

Figura 31. *Codex Rossano, Cristo ante Pilatos, s. VI. Rossano, Museo Diocesano.*

Tras el proceso religioso en el que Jesucristo resulta condenado por Caifás y las autoridades judías, comparece ante el pretorio romano en un proceso civil que ratifica la pena de muerte (fig. 31). Ni la breve presentación ante Herodes ni la elección del pueblo entre Cristo y Barrabás han sido apenas tratados por las artes.

3.9. *La Flagelación y la Coronación de espinas*

Jesucristo fue despojado de sus vestiduras y atado a una columna para azotarlo cruelmente, pero los soldados que lo flagelaron, con el fin de burlarse, le pusieron un manto púrpura, una corona de espinas y una caña en la mano a la manera de cetro. Pilato, al verle en tan lamentable estado, creyó que los judíos quedarían satisfechos, pero no fue así, por lo que a la vista de todo el pueblo se lavó las manos afirmando que era inocente de su muerte, y ante la presión de los judíos lo entregó para que fuera crucificado.

El *Lavatorio de las manos de Pilato*, escasamente representado, suele oponerse al *Lavatorio de los pies* de la Última Cena. A pesar de la brevedad de los relatos apostólicos, la repercusión en las artes de la *Flagelación o Cristo atado a la columna* fue muy destacable. Jesús recibe de pie, atado a un fuste, los azotes propinados por los soldados del procurador de Judea, que son figurados con frecuencia en número de tres, brutales y caricaturizados. Los pintores españoles del Siglo de Oro consagraron el tema de Cristo abandonado tras el ultraje, solo en la columna o postrado en el suelo. A este episodio sucede el segundo escarnio, en el que Jesús es coronado con espinas en su condición de Rey de los judíos, vistiendo la clámide púrpura y sentado sobre una piedra (fig. 32). Tras la cruel mascarada, Pilato presenta a Jesús de Nazaret a la multitud hostil afirmando *Ahí tenéis al hombre (Ecce Homo)*. Esta iconografía es muy tardía y no aparece hasta el siglo XV, siendo popularizada más adelante por Tiziano, quien destaca la imagen aislada y llena de patetismo del Redentor, cuya notable repercusión posterior llegará hasta los pintores del siglo XIX (fig. 33).

Figura 32. *Juan de Anchieta. Flagelación y Coronación de espinas, 1578. Vitoria, Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava.*

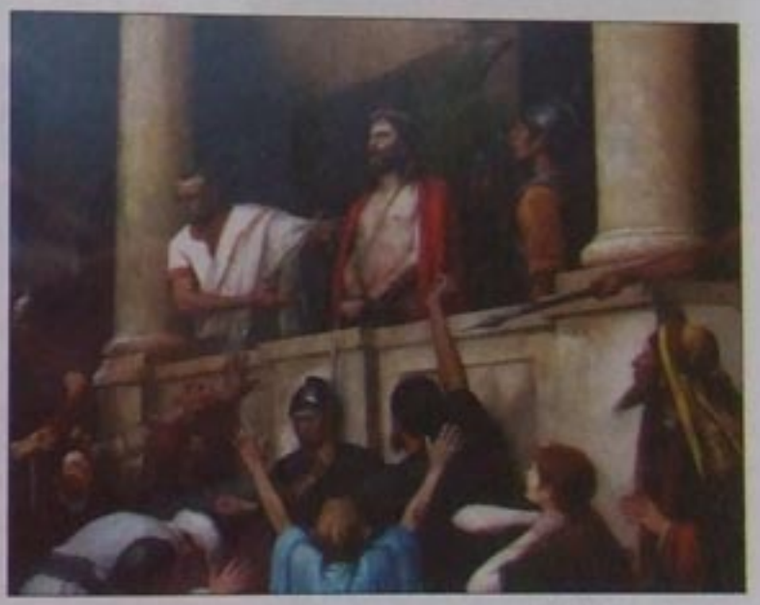

Figura 33. *Mihály Munkácsy. Ecce Homo, 1896. Debrecen, Museo Déri.*

3.10. *El camino del Calvario*

Hacia el mediodía (Viernes Santo), Jesús emprendió el camino del monte Calvario (en hebreo Gólgota) con una pesada cruz sobre los hombros, cuyo excesivo peso le hizo caer tres veces a pesar del auxilio del Cirineo. Durante el recorrido tuvo lugar el patético encuentro con su Madre y también con las Santas Mujeres. La Verónica, compadecida por su sufrimiento, le limpió el rostro con un lienzo en el que quedaron impresas las facciones de Jesucristo (*Santa Faz*).

Figura 34. *Maestro de Flémalle. Santa Verónica, h. 1430. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.*

La representación de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario ha sido muy difundida por las artes debido a la piedad que suscita su patetismo, por lo que se evidencia el paso progresivo de una visión alegórica hacia interpretaciones más realistas del *Via Crucis*. Los artistas tomaron de los Evangelios apócrifos los encuentros de Jesús con su Madre, que cae desmayada de dolor, y desde el siglo xv, con la legendaria Verónica. Según la tradición, esta piadosa mujer enjuga el rostro de Cristo con un velo en el que quedaron impresos sus rasgos. La Verónica es en realidad el resultado de una amalgama de leyendas configuradas a lo largo de la Antigüedad para explicar la presencia en Roma de una imagen de Jesucristo de origen bizantino a la que se atribuían virtudes milagrosas: la *Vera Icon* (Verdadera Imagen). Los artistas hicieron de la leyenda de la Verónica una mujer, configurando su iconografía a finales de la Edad Media (fig. 34). Situada junto a las Santas mujeres en el Camino del Calvario, acabó siendo el personaje central de la Cuarta Estación y se la representó sola o junto al Redentor abatido por el peso de la cruz, sosteniendo entre sus manos la Santa Faz (fig. 35).

Figura 35. *Giovanni Battista Tiepolo. Cristo camino del Calvario, 1737-38. Venecia, Iglesia de Sant' Alvise.*

3.11. *Crucifixión*

Al llegar a la cima del monte Calvario, Jesús fue crucificado en medio de dos ladrones. Los soldados se repartieron sus vestiduras, menos la túnica que fue sorteada. A los pies de la cruz se encontraban María, la madre de Jesucristo, María, la mujer de Cleofás, María Magdalena y el apóstol San Juan. Cuando expiró, se eclipsó el sol, el velo del templo se rasgó de arriba abajo en dos partes, la tierra tembló y muchos muertos resucitaron. Los soldados rompieron las piernas a los dos ladrones, pero al ver que Jesucristo había muerto, uno de ellos atravesó su costado con una lanza y de la herida salió sangre y agua.

En la iconografía de la *Crucifixión* han de distinguirse los momentos previos en que Cristo es clavado en la cruz, episodio dramático que plasmó Durero, y la elevación de la misma en la cima del Gólgota, pintada por Tintoretto. La imagen del crucificado es el símbolo de toda la iconografía cristiana, emblema de la salvación de los hombres por el sacrificio de su Redentor. El arte paleocristiano representó la Crucifixión mediante el símbolo del *Cordero místico* o evitando la imagen de Jesús mediante la única presencia de la cruz vacía. Desde el siglo vi el Salvador se representará con forma humana, vivo (con los ojos abiertos) y triunfal, iconografía que se prolonga hasta el siglo xi. A partir de esta fecha los artis-

tas empezarán a ilustrar la muerte de Cristo, cuyo cuerpo se desploma, ladea la cabeza y cierra los ojos. Jesús está vestido con una túnica larga sin mangas o un paño de pureza, hasta que en el Renacimiento Miguel Ángel y Cellini osen desnudar su figura. El cuerpo está fijado a la cruz mediante tres o cuatro clavos, hundidos los dos superiores en las palmas sangrantes de las manos, si bien varía igualmente la posición de los brazos y la tipología de la cruz, pudiendo estar además Jesús vivo o muerto cuando recibe la lanzada del centurión Longinos. Rodea la escena todo un simbolismo mutable relativo a los astros (el sol y la luna), la Iglesia y la Sinagoga, la calavera o el esqueleto de Adán (primer pecador redimido por la cruz), unos ángeles que recogen la sangre de Cristo, la presencia de San Juan Bautista y el rey David además del pelícano (emblema del Redentor de la humanidad).

El número de personajes que asisten a la Crucifixión está sujeto a variación: uno (Jesús), tres (cuando le acompañan la Virgen y San Juan a los lados de la cruz) o cuatro (si María Magdalena está presente). El arte renacentista eliminó paulatinamente los elementos simbólicos anteriores y concibió un gran escenario poblado de multitud de personajes (fig. 36). El Concilio de Trento, siempre atento a la nobleza de las imágenes, devolvió la austeridad al episodio. Se diferenciaron los tipos del Buen y del Mal ladrón, atados con cuerdas a cruces en formas de *tau*, con los brazos retorcidos o las piernas partidas, además de marcarse sus diferencias fisonómicas, situando al Buen ladrón a la derecha de Cristo como un joven apolíneo.

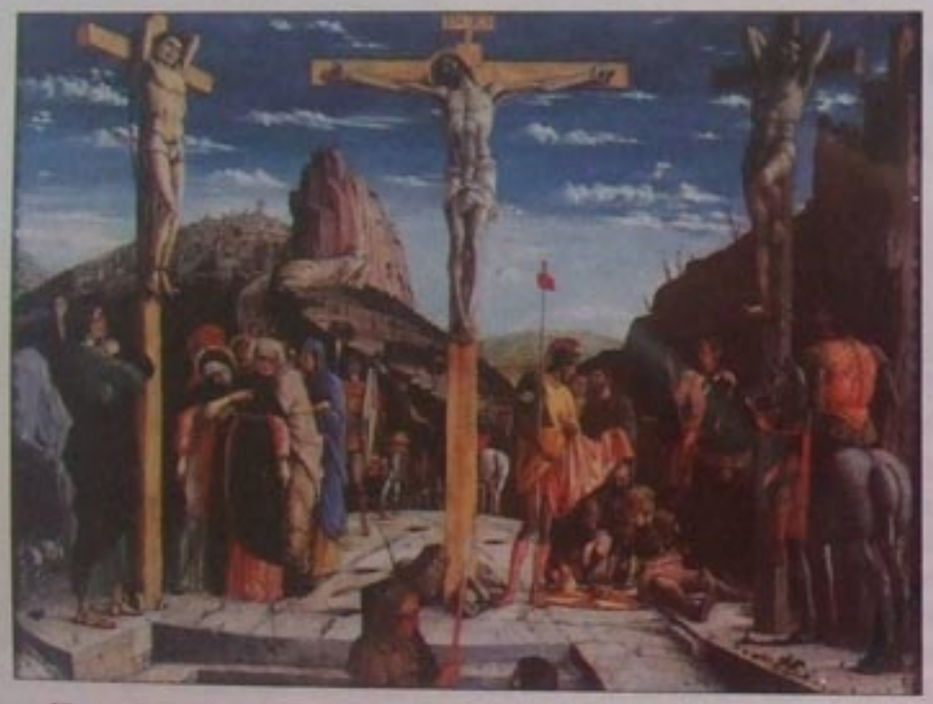

Figura 36. *Andrea Mantegna. Crucifixión, h. 1457-59. París, Museo del Louvre.*

Sucede a la muerte del Señor el episodio en que los soldados rasgan las vestiduras y echan a suertes la túnica de Cristo *(Expolio)*, que los artistas sitúan con frecuencia en un ángulo del primer plano. Hasta el siglo XIII la Virgen y San Juan, a quien Cristo había encomendado a su Madre, se ubican a ambos lados de la cruz, agrupándose más adelante, lo que favorece la representación del segundo desmayo de María, sostenida por Juan, en una nueva imagen piadosa. En el resto de representaciones puede aparecer la figura de la Virgen, siempre contenida en su dolor, con una mano sobre la mejilla o ambas cruzadas sobre el pecho, suplicando clemencia o recibiendo la sangre derramada de su Hijo. San Juan simboliza con su presencia al resto de apóstoles, mientras la Magdalena llora desconsolada al pie de la cruz.

3.12. *Descendimiento de la cruz*

Cuando llegó la tarde (Viernes Santo), José de Arimatea, un miembro del consejo de ancianos, con el consentimiento de Pilato bajó de la cruz el cuerpo de Jesús ayudado por Nicodemo, un anciano sacerdote, en presencia de otras personas, entre las que destacan la Virgen María, San Juan Evangelista y la Magdalena.

Figura 37. *Rogier van der Weyden. El Descendimiento, h. 1435. Madrid, Museo del Prado.*

Con el *Descendimiento de la cruz* se inicia un ciclo narrativo intermedio dentro del de la Pasión, llamado de la *Lamentación*, que termina con el *Entierro*. El tema del *Descendimiento* (en Italia, *Deposición*), nacido en la iconografía bizantina del siglo x, representa, en su esquema clásico, a José de Arimatea y Nicodemo subidos a escaleras, sosteniendo en sus brazos el cuerpo de Cristo el primero, mientras su ayudante desclava al Redentor. La Virgen recibe y besa los brazos de su Hijo, aunque en las imágenes más patéticas se desmaya presa del dolor, apoyada en el plañidero Juan (fig. 37). A finales de la Edad Media se incorpora la figura de María Magdalena gimiendo abrazada a los pies de Cristo. El número de personajes que participan de la composición, así como su dinamismo, torsión de los cuerpos y carga patética evolucionarán desde la simplicidad de las miniaturas y la emotividad medieval, superando el equilibrio triangular y virtuosismo técnico del Renacimiento hasta alcanzar la composición en espiral con Volterra y más tarde con Rubens, recuperando algunas décadas después la visión de Rembrandt la íntima espiritualidad perdida.

3.13. *La Piedad*

Este tema corresponde al momento en que el cuerpo de Jesucristo fue depositado sobre el suelo y María, su Madre, lo acogió en su regazo.

La iconografía de la *Virgen de la Piedad* responde a la sensibilidad patética de finales de la Edad Media. María recibe a Cristo, que acaba de ser descendido de la cruz, sobre sus rodillas o llora sobre el cuerpo de su Hijo, yacente a sus pies (tema 10, fig. 28).

3.14. *El entierro de Cristo*

Avanzada la tarde (Viernes Santo), después de envolver su cuerpo en una sábana lo depositaron en un sepulcro abierto en la roca, que luego fue cerrado con una piedra y guardado por unos soldados.

El tema del *Santo Entierro*, muy popular desde la Edad Media tanto en pintura como en escultura, está dotado de una fuerte carga patética que se evidencia en los rostros y gestos de los asistentes, habitualmente siete: la Virgen, San Juan, las Tres Marías (Magdalena y las Santas Mujeres), agrupados entre José de Arimatea y Nicodemo que, situados en los extremos del Santo Sepulcro, actúan como sepultureros (fig. 38). El Renacimiento italiano desarrolló una segunda iconografía, la del *Transporte de Cristo al Sepulcro*, concebida como una emotiva procesión que precede al Entierro en sí, tema tratado por Rafael y, posteriormente, por Rembrandt y Blake.

Figura 38. *Juan de Juni. Santo Entierro, h. 1540-44. Valladolid, Museo Nacional Colegio de San Gregorio.*

3.15. *Bajada al Limbo o Descenso a los Infiernos*

Según la *Leyenda dorada*, Jesús descendió a los Infiernos y después de romper los cerrojos y pasadores de hierro de sus puertas, liberó del Limbo a personajes del Antiguo y Nuevo Testamento.

En la iconografía más aceptada y difundida en la Edad Media, Cristo está representado armado con la Cruz de la Resurrección y pisando al demonio para liberar a Adán y Eva junto a otros personajes de la boca del infierno (fig. 39). El tema se contaminó con aires paganos en el Renacimiento, para desaparecer definitivamente en el siglo xvi.

Figura 39. *Duccio di Buoninsegna. Descenso de Cristo a los Infiernos, h. 1308-11. Siena, Museo de la Opera del Duomo.*

4. La Resurrección

Al tercer día de su Pasión (Domingo de Pascua) Jesucristo resucitó. En aquel momento se sintió un gran temblor de tierra, mientras que un ángel, con vestiduras blancas y el rostro resplandeciente, dio la vuelta a la piedra del sepulcro y se sentó sobre ella. Los soldados, asustados, se quedaron como muertos y, al volver en sí, huyeron de aquel lugar y fueron a contar lo sucedido a los príncipes de los sacerdotes.

Figura 40. *Panel de la Resurrección del Altar de Isenheim, 1512-16. Colmar, Museo de Unterlinden.*

La *Resurrección de Cristo*, es evocada mediante símbolos por el arte paleocristiano (cruz con el monograma de Cristo, cf. tema 6, fig. 5). A finales de la Edad Media, el Resucitado surge envuelto en luz o en un paisaje de sol naciente. La larga tradición del tema desde el Renacimiento explica el gran número de variantes, aunque el esquema canónico muestra a Jesús saliendo vencedor de la tumba (sarcófago o gruta) sobre los soldados dormidos, bendiciendo con su mano derecha, tal y cómo ilustra Piero Della Francesca en su monumental fresco de mediados del *Quattrocento*, o mostrando sus llagas en las imágenes más patéticas y místicas del norte de Europa (fig. 40). Existe la variante de Cristo de pie pisando su tumba o delante de ella, como emblema de su triunfo sobre la muerte que pervivirá en el Barroco.

4.1. *Aparición de Jesús a las santas mujeres*

El primer día de la semana María Magdalena y otras mujeres se acercaron al sepulcro con la intención de embalsamar su cuerpo, pero al encontrarlo vacío empezaron a llorar pensando que lo habían robado. Al poco tiempo se les apa-

recieron dos ángeles para anunciarles la Resurrección de Jesucristo y pedirles que comunicaran aquella noticia a sus discípulos.

Cuando regresaban a la ciudad Jesús se les apareció. La Magdalena, al reconocerle, se arrodilló e intentó abrazarle los pies, pero el Señor se lo impidió diciéndole: *No me toques* (*Noli me tangere*), y le pidió que anunciara su próxima *Ascensión*.

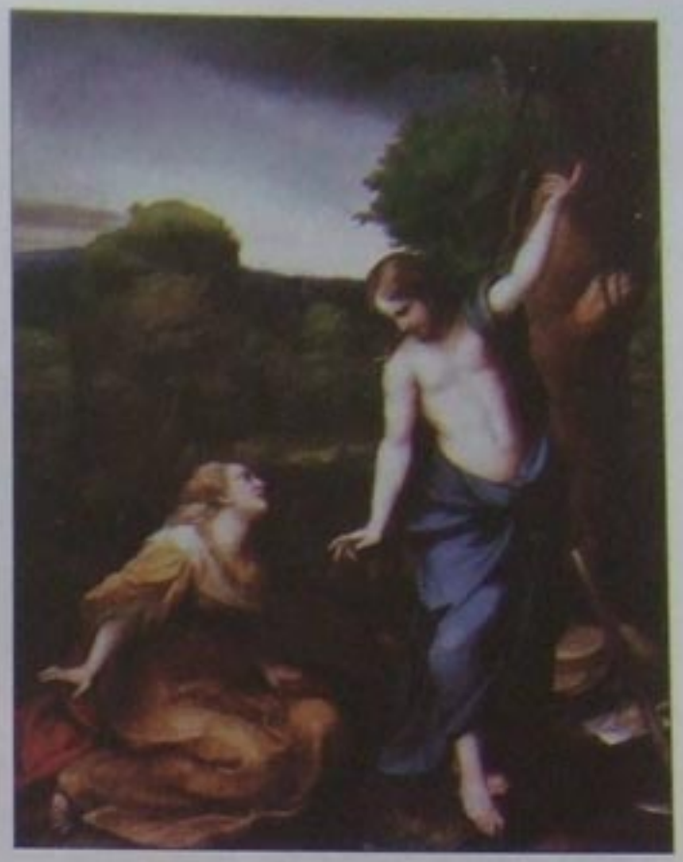

Figura 41. *Correggio. Noli me tangere, h. 1525. Madrid, Museo del Prado.*

El episodio de *Noli me tangere*, o *Aparición de Jesús a María Magdalena*, está tomado del Evangelio de Juan. Dos ángeles interpelan a la Magdalena desconsolada, la cual, al volverse, ve a Cristo resucitado, al que confunde con un hortelano. La iconografía más frecuente es aquella en que el Redentor se da a conocer y le dice a María *No me toques* delante de la tumba vacía. Jesús suele llevar túnica y el estandarte con la cruz, enfatizándose desde el siglo XV su gesto de retirada. En otras representaciones aparece disfrazado de hortelano o señalando con su dedo al cielo (fig. 41).

4.2. *La cena en Emaús*

De igual forma, también se apareció a dos de sus discípulos que se dirigían a Emaús. Iban entristecidos, hablando entre ellos sobre los últimos acontecimientos. Cuando Jesús se les acercó y les preguntó qué les ocurría, no fue reconocido por ellos. Viendo su poca fe por los comentarios que hacían, les explicó el significado de algunos pasajes de las Escrituras. Después cenaron juntos en Emaús, y cuando partió el pan, lo bendijo y lo repartió, entonces le reconocieron y comprendieron que había resucitado, pero el Señor desapareció de su vista.

El episodio de los peregrinos de Emaús procede de San Lucas. En una de las iconografías, surgida en Rávena, Cristo resucitado se une a ellos en su caminar, tema que perderá vigencia desde la Edad Media. El arte renacentista ilustrará con mayor frecuencia el segundo momento iconográfico, la comida que comparten el Maestro y los discípulos, ambientada con recogimiento en un interior a partir del acercamiento al tema de Tiziano, que será dotado de un mayor realismo por los pintores barrocos, que, desde Caravaggio (fig. 42), aplicarán una luz tenebrista a los alimentos y la gestualidad teatral de los personajes.

Figura 42. *Caravaggio. Cena en Emaús, 1601. Londres, National Gallery.*

4.3. *La aparición a los apóstoles y la duda de Santo Tomás*

También se apareció a los apóstoles cuando instituyó el sacramento de la Penitencia, pero Tomás no estaba allí. Cuando le contaron lo ocurrido no lo creyó, y añadió que sólo lo haría si metía su dedo en las llagas y su mano en la herida del costado. Tiempo más tarde Jesús se apareció nuevamente a los apóstoles y dirigiéndose a Tomás le invitó a salir de su duda, y sólo así creyó en su Resurrección.

En la iconografía de la *Incredulidad de Santo Tomás*, Cristo guía la mano de su discípulo hacia la herida de su costado, en presencia de Pedro y Juan (fig. 43).

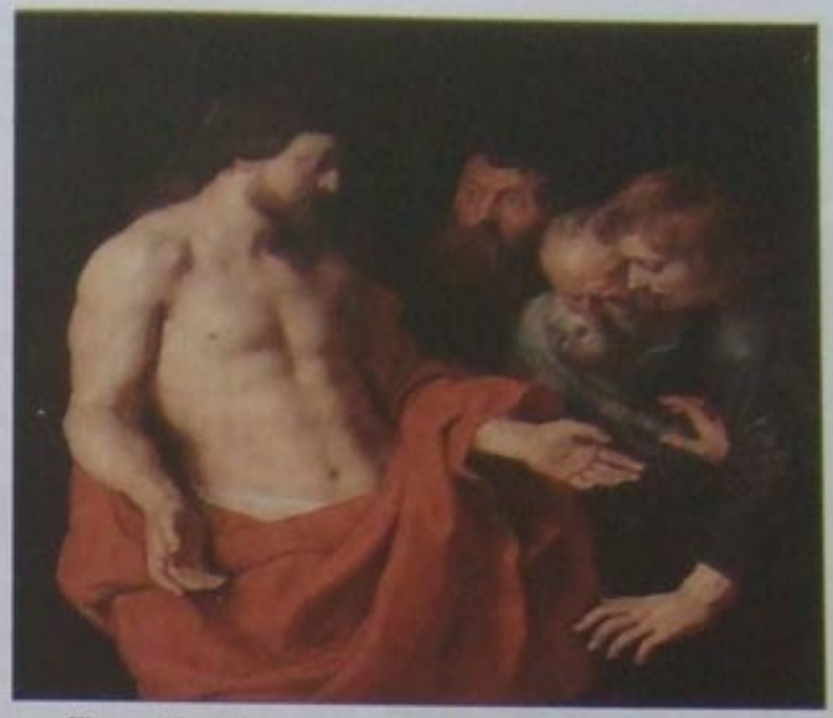

Figura 43. *Rubens. La duda de Santo Tomás, h. 1613-15. Amberes, Museo Koninklijk.*

5. La Ascensión

Después de otras apariciones y transcurridos cuarenta días desde la Resurrección, Jesucristo fue con sus apóstoles al monte de los Olivos. Mientras los bendecía comenzó su Ascensión a los cielos hasta que una nube le ocultó por completo.

La representación de la *Ascensión* es ajena al arte de las catacumbas. El arte medieval constituyó dos iconografías: Cristo elevado a los cielos con la ayuda de ángeles o su ascenso en solitario. El arte bizantino reprodujo a Cristo sentado o de pie dentro de una *mandorla* portada por ángeles, imagen que pasará a Italia (fig. 44). El modelo occidental, por su parte, consagra la

Figura 44. *Pietro Perugino. La Ascensión de Cristo, 1495-98. Lyon, Museo de Bellas Artes.*

subida al cielo de Jesús guiado solo por la Mano de Dios que emerge bendiciendo, recordando la tipología del Redentor de la Transfiguración, si bien en ocasiones sólo resultan visibles sus piernas. Generalmente, María y los apóstoles presencian la escena, elevando sus miradas llenas de asombro al cielo. El tema será eclipsado tras el Concilio de Trento por la *Asunción de la Virgen*.

Figura 45. *El Greco, Pentecostés, h. 1605-10. Madrid, Museo del Prado.*

6. Pentecostés

Diez días después de la Ascensión, la Virgen y los discípulos estaban reunidos en una casa de Jerusalén con motivo de la fiesta judía de *Pentecostés*, que conmemoraba el día en que Dios entregó las Tablas de la Ley a Moisés en el monte Sinaí. Entonces se oyó un gran ruido, similar a un viento impetuoso, a la vez que unas lenguas de fuego aparecieron sobre las cabezas de los presentes. De esta manera los apóstoles recibieron el Espíritu Santo y la facultad de hablar diversas lenguas.

Las representaciones del milagro de Pentecostés ilustran con frecuencia el momento en que la Virgen y los apóstoles reciben sobre su cabeza la venida del Espíritu Santo, en forma de lenguas de fuego que parten de la paloma o Mano de Dios. Muy representado durante la Edad Media, el arte del Renacimiento ubicó la escena en un interior, situando en un principio a San Pedro en el centro del grupo, lugar de honor que ocupará con el tiempo la Virgen, entronizada en majestad (fig. 45). El tema se vincula con el misterio de la Trinidad y con la predicación apostólica de la palabra divina.

Tema 10

LA ICONOGRAFÍA MARIANA. EL APOCALIPSIS

Mª Teresa González Vicario
Amaya Alzaga Ruiz: La representación en las Artes

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Temas de la iconografía mariana anteriores al Nacimiento de Jesucristo.
   1.1. Encuentro en la Puerta Dorada.
   1.2. Natividad de la Virgen.
   1.3. Presentación de María en el Templo.
   1.4. Desposorios de la Virgen y San José.
   1.5. Anunciación.
   1.6. Visitación.
2. Temas de la iconografía mariana posteriores a Pentecostés.
   2.1. Dormición o Tránsito de la Virgen.
   2.2. Asunción.
   2.3. Coronación de la Virgen.
3. La Virgen María y sus advocaciones.
4. El Apocalipsis.

INTRODUCCIÓN

La representación de la Virgen constituye uno de los capítulos más relevantes del arte cristiano, de ahí la necesidad que existe de conocer los principales episodios de su vida, ligados, por otra parte, a la de Jesús, junto a sus advocaciones más significativas.

En la iconografía mariana, se consideran como principales fuentes de inspiración los *Evangelios Apócrifos* y la *Leyenda Dorada*, ya que, en cierto modo, la figura de María pasa desapercibida en los *Evangelios*, salvo en determinados episodios. Su culto se originó en el Concilio de Éfeso (431), donde fue proclamada Madre de Dios. Con el tiempo, se fundaron órdenes religiosas que se pusieron

bajo su advocación, siendo la de los cistercienses, fundada a finales del siglo XI, la primera de ellas; de igual forma, se consagraron a la Virgen numerosos templos, a la vez que toda la cristiandad buscaba también su protección (provincias, ciudades, corporaciones...).

El culto a María, Madre de Dios y símbolo de la Iglesia, adquirió un extraordinario desarrollo, pero en el siglo XVI fue rechazado con la Reforma protestante. La Iglesia Católica, por el contrario, lo mantuvo, poniendo un especial empeño en atenuar los anteriores excesos del culto mariano, ante el riesgo de que éste pudiera sobrepasar al de Jesucristo.

Más tarde cobró un nuevo impulso como consecuencia de la devoción popular a la Virgen de Lourdes, originada en el siglo XIX, y a la de Fátima, a principios del XX. Por otra parte, en 1854 el Papa Pío IX instituyó el dogma de fe de la Inmaculada Concepción, y Pío XII, en 1950, proclamó el de la Asunción de la Virgen.

1. Temas de la iconografía mariana anteriores al Nacimiento de Jesucristo

Como anteriormente se ha dicho, determinados episodios de la vida de la Virgen se encuentran íntimamente ligados a la de Jesús, por lo que al haber sido abordados en el capítulo nueve, en éste sólo serán tratados, en primer lugar, los que sucedieron antes del Nacimiento de Jesucristo y, posteriormente, los que acontecieron después de Pentecostés.

1.1. *Encuentro en la Puerta Dorada*

María (Miriam en hebreo), hija de Joaquín y Ana, procedía, según señala Jacopo della Voragine (Santiago de la Vorágine) en la *Leyenda Dorada*, de la tribu de Judá y de la estirpe regia de David.

La historia de la Natividad de María, escrita por San Jerónimo, recoge que tras veinte años de matrimonio Joaquín y Ana seguían sin tener descendencia. Un día se le apareció un ángel a Joaquín que, afligido, se había retirado al desierto entre los pastores para ayunar y hacer penitencia durante cuarenta días (fig. 1). Aquel ángel le anunció que su mujer tendría una hija a la que pondrían por nombre María, que vendría al mundo llena del Espíritu Santo por haber sido santificada en el seno de su madre. La niña debía ser consagrada a Dios desde su infancia. De ella nacería Jesús, el Hijo de Dios, el Salvador del mundo. Luego el ángel dijo a Joaquín que regresara a Jerusalén y cuando llegara a la Puerta Dorada encontraría allí a su esposa Ana,

Figura 1. *Bartolo di Fredi. Anunciación a San Joaquín, h. 1383. Roma, Pinacoteca Vaticana.*

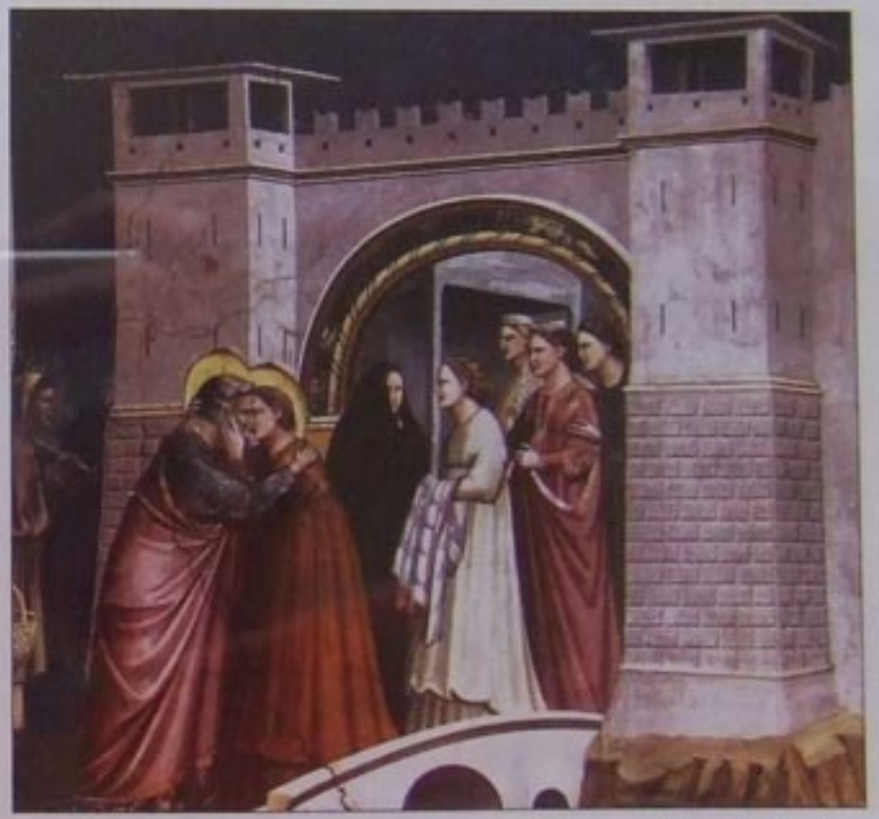

Figura 2. *Giotto, Encuentro en la Puerta Dorada, 1404-06. Padua, Capilla Scrovegni.*

quien, preocupada por su ausencia, le andaba buscando. De igual forma, también se apareció a Ana y le indicó lo mismo que le había anunciado a Joaquín, añadiendo que se reuniera con él en la Puerta Dorada de la ciudad. Y así sucedió todo, tal y como había sido indicado por el ángel, simbolizando el abrazo de los esposos la concepción de la Virgen Inmaculada.

De todo el ciclo de Ana y Joaquín, el *Encuentro* o *Abrazo en la Puerta Dorada* es sin duda el episodio que más ha ilustrado el arte cristiano. Los teólogos medievales interpretaron el relato apócrifo como un símbolo de la Inmaculada Concepción, es decir, la ansiada redención del pecado original de Eva. En esta época se representa a los dos esposos, ya ancianos, abrazándose tiernamente ante la puerta de Jerusalén. La composición, que ofrece pocas variantes, está inspirada en el modelo iconográfico de la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Giotto será el primero en ilustrar a los esposos besándose, provocando con su fresco de Padua un cambio en la representación (fig. 2). El tema desaparecerá de las artes tras el Concilio de Trento, que dio un nuevo impulso a la devoción de la Inmaculada Concepción, simbolizada desde entonces por la Virgen de las Letanías, relegando así el episodio de la Puerta Dorada.

1.2. *Natividad de la Virgen*

No se sabe con seguridad la fecha y el lugar del nacimiento de María. Cronológicamente podría situarse hacia el año 15 a.C, mientras que diferentes opiniones señalan Jerusalén, Nazaret o Belén como sitios probables de su Natividad.

Figura 3. *Domenico Ghirlandaio. Nacimiento de la Virgen, 1486-90. Fresco de la Iglesia de Santa María Novella, Florencia.*

La iconografía del *Nacimiento de la Virgen*, que los Evangelios canónicos no mencionan, está inspirada directamente en la de Jesús, aunque trasladada a un interior. Los artistas del Renacimiento convertirán el tema en una escena de género, despojándola de su sentido religioso y situándola en suntuosas estancias, incidiendo además en el ambiente doméstico, femenino y pragmático que rodea a un alumbramiento. En el ciclo mariano que pintó al fresco Ghirlandaio a finales del *Quattrocento*, el pintor sitúa el relato apócrifo en una alcoba de un palacio florentino (fig. 3). Santa Ana observa recostada a las tres mujeres que atienden y preparan el baño de su hija, en presencia de un elegante cortejo de damas. Sólo la alusión al episodio precedente del *Abrazo en la Puerta Dorada*, ubicado sobre la escalera, permite identificar la escena mariana. La vuelta al orden de la Contrarreforma propició una mayor austeridad en la interpretación del tema, retomando su carácter divino al incorporar a unos atareados ángeles alrededor de la recién nacida.

1.3. *Presentación de María en el Templo*

Transcurridos tres años desde su nacimiento, la Virgen fue llevada al templo para ser ofrecida a Dios, y allí subió sin ninguna ayuda los quince escalones que la separaban del altar. Después del ofrecimiento, sus padres la dejaron allí, donde vivió y fue educada junto a otras doncellas.

La iconografía de la *Consagración de María* se distingue de la *Presentación de Jesús en el Templo* en la diferencia de edad y en el hecho de que la Virgen se dirija en solitario para ofrecerse ella misma al Señor (fig. 4). Es acogida por el sacerdote Zacarías, que la aguarda en la puerta. El arte posterior a Trento ya no seguirá fielmente los textos apócrifos y se dará mayor protagonismo a los padres, introduciendo a la vez nuevos perso-

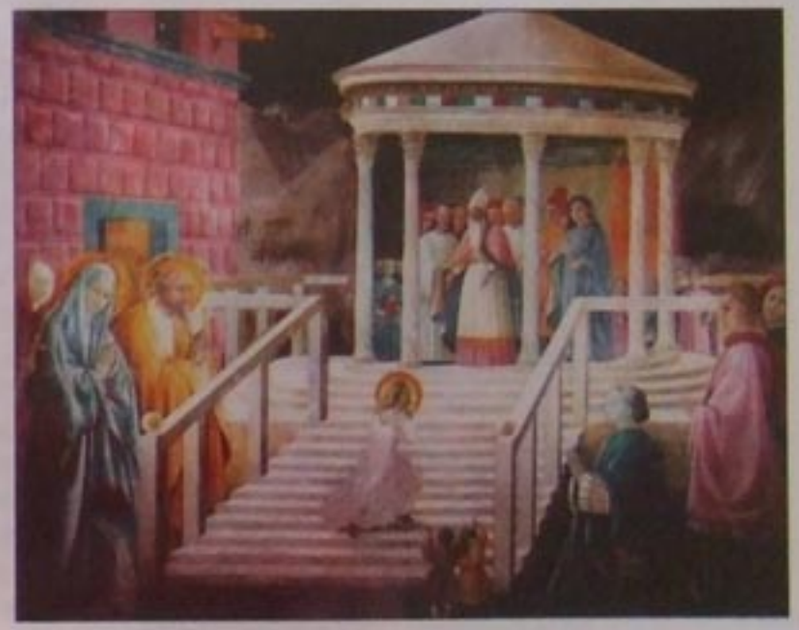

Figura 4. *Paolo Uccello. Presentación de la Virgen en el Templo, 1435. Fresco de la Catedral de Prato.*

najes anecdóticos y aprovechando el motivo de la escalera como alarde de composición y perspectiva.

1.4. *Desposorios de la Virgen y San José*

Cuando cumplió catorce años, el sumo sacerdote comunicó a las jóvenes que tenían esa edad y eran educadas en el templo que había llegado el momento de contraer matrimonio. Todas aceptaron salvo María, alegando que sus padres la habían consagrado al Señor y que además ella había hecho el voto de virginidad. Ante estos argumentos, el sumo sacerdote, con la aprobación de la asamblea de los ancianos, decidió suplicar al Señor para que les enviara una señal. Y con tal fin se pusieron a orar. Fue entonces cuando oyeron una voz que decía que todos los varones solteros de la casa de David debían poner sus bastones sobre el altar. Uno de ellos florecería y, según la profecía de Isaías, sobre la flor que naciera en uno de sus extremos se posaría la paloma del Espíritu Santo. El dueño de aquel bastón tomaría por esposa a María. Y así le sucedió a José, que entonces era viudo y tenía hijos de anteriores matrimonios.

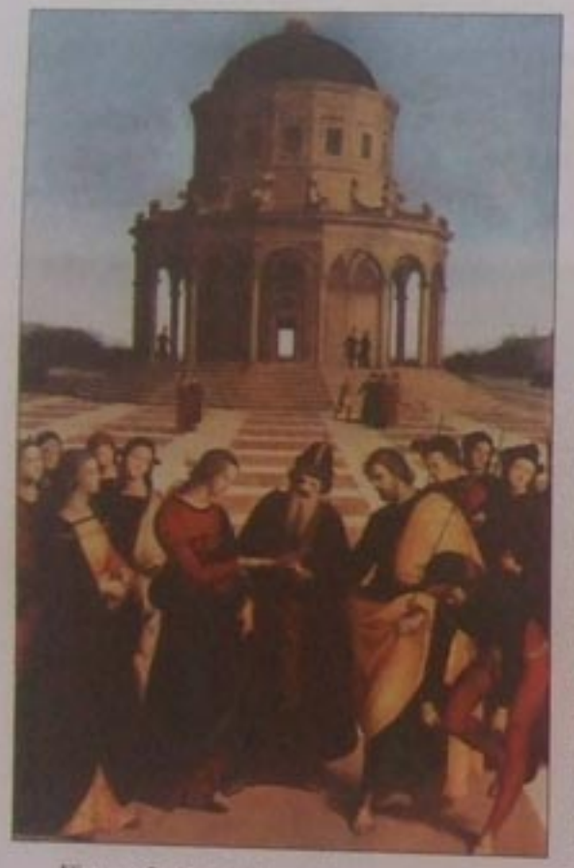

Figura 5. *Rafael. Los Desposorios de la Virgen, 1504. Milán, Pinacoteca Brera.*

Tras estos acontecimientos, éste regresó a Belén, donde vivía, para preparar la boda, mientras que María se fue a Nazaret a casa de sus padres.

La Contrarreforma negó el milagro de la vara florida, que consideró una mera transcripción sin fundamento de la vara de Aarón, hermano de Moisés, finalizando así en el siglo XVII la representación de un tema que había gozado de escasa fortuna en las artes. El episodio apócrifo suele centrarse en la celebración de la ceremonia, la cual, según la costumbre de los judíos, no constituía un sacramento, por lo que se localiza al aire libre. El rito como tal sí se adaptó a los usos de cada lugar. Así, en el arte francés los novios se dan la mano, mientras que en el arte italiano José, portador de la vara florida, introduce el anillo en el dedo de María. En su famosa tabla de la Pinacoteca Brera de Milán, Rafael encuadró a los tres personajes principales en una pirámide cuya cúspide es el templo, situando, como marca la tradición, al sacerdote en el centro (fig. 5). Uno de los pretendientes rechazados rompe su vara con la rodilla delante de José. Al fondo del escenario, el templo de planta centralizada alude a aquél en el que María había sido consagrada al Señor.

1.5. *Anunciación*

Tiempo más tarde, el arcángel San Gabriel se apareció a María para anunciarle que de sus entrañas nacería el Hijo de Dios, el Mesías.

Cuando José vio que su esposa iba a ser madre antes de haber convivido con ella no quiso denunciarla, y decidió repudiarla en secreto. Sin embargo, un ángel se le apareció en sueños y le dijo que no temiese recibir en su casa a María, pues lo concebido en ella era obra del Espíritu Santo, añadiendo que daría a luz un hijo al que se daría por nombre Jesús porque salvaría a su pueblo de sus pecados (fig. 6). Al despertar de aquel sueño, José hizo lo que el ángel le había mandado y recibió en su casa a María.

El episodio de la *Anunciación* está recogido sobriamente en el Evangelio de San Lucas, si bien el arte cristiano buscó nuevas fuentes de inspiración en los pormenores que ofrecían los apócrifos. El tema, también denominado *Salutación angélica*, ha sido objeto de profusas interpretaciones, pues antecede inmediatamente al misterio de la Encarnación de Jesús. Las primeras representaciones de este episodio aparecen en las catacumbas romanas del siglo IV.

Figura 6. *Gaetano Gandolfi, El sueño de San José, h., 1790. Colección privada.*

Figura 7. *Simone Martini. Panel central del Retablo de la Anunciación, 1333. Florencia, Galería de los Uffizi.*

Figura 8. *El Greco. Anunciación, h. 1570-80. Madrid, Museo del Prado.*

A lo largo de la Edad Media, la escena se irá enriqueciendo al establecerse unas normas tácitas sólo sujetas a variantes en los gestos de los personajes y en el escenario. Por lo general, el arcángel, portador de la buena nueva, se aparece por la izquierda, ya sea volando, caminando o arrodillado en un espacio iluminado, mientras señala con su dedo índice. María, modesta receptora del mensaje, suele situarse en un ambiente sombrío o de recogimiento, una habitación que se hará progresivamente más lujosa a partir del Renacimiento, transformándose el escenario incluso en iglesia, pórtico o jardín, según las ocasiones. Recibe el anuncio de pie, sentada o, con frecuencia en el arte occidental, arrodillada sobre un reclinatorio y sosteniendo un libro en sus manos. Desde finales de la Edad Media el ángel alado, que viste hábito blanco o dalmática de diácono y porta un bastón de mensajero o un elegante cetro, le ofrecerá un lirio a la Virgen. La escuela de Siena prefirió una rama de olivo que el arcángel de Simone Martini le presenta a una *madonna* replegada en su manto, junto al jarrón con las azucenas, símbolo de la pureza de María (fig. 7). La paloma del Espíritu Santo suele aparecer volando sobre la cabeza, oreja o vientre de la Virgen. El Concilio de Trento actuará contra las normas de representación establecidas, dotando al episodio de la magnificencia perdida por las licencias de los artistas,

que habían convertido paulatinamente los escenarios religiosos en una mera realidad doméstica. En las imágenes postridentinas, el arcángel Gabriel se aparecerá por la derecha sobre una nube, acompañado por una corte angelical, mientras la figura de María ganará en importancia (fig. 8).

1.6. *Visitación*

El arcángel Gabriel también anunció a la Virgen que su prima Isabel, casada con el sacerdote Zacarías, esperaba un hijo a pesar de su avanzada edad, por lo que María fue a visitarla en el sexto mes de la concepción de Juan Bautista.

El episodio de la *Visitación*, narrado en el Evangelio de Lucas, ofrece similitudes iconográficas con el tema del *Encuentro en la Puerta Dorada*, pues las dos primas, al verse, se abrazan con ternura ante la casa de Isabel. A partir del siglo xv y, con mayor énfasis, en el arte contrarreformista, la anciana Isabel se arrodilla ante la Virgen, venerada como madre del Salvador (fig. 9). Tras el encuentro, los evangelios apócrifos narran los episodios en que María entona el *Magnificat*, asiste al nacimiento de San Juan Bautista y retorna a Nazaret junto a su esposo José.

Figura 9. *Hermanos Limbourg. La Visitación, Miniatura de Les Très Riches Heures du Duc de Berry, h. 1410. Chantilly, Museo Condé.*

2. Temas de la iconografía mariana posteriores a Pentecostés

La vida de la Virgen está muy ligada a la de Jesucristo en el ciclo de su Nacimiento e Infancia, pero a partir de la vida pública su presencia pasa casi desapercibida hasta el ciclo de la Pasión, donde cobra un dramático protago-

nismo. A estos momentos se ha hecho referencia en la vida de Jesús, pero a ellos hay que añadir los que acontecieron tras la muerte en la cruz de su Hijo.

2.1. *Dormición o Tránsito de la Virgen*

Según la *Leyenda Dorada*, un día en el que se encontraba María llorando por la muerte de su Hijo, se le apareció un ángel para decirle que al cabo de tres días se reuniría con Él. Este ángel era el Arcángel San Miguel, el *psicopompo* (conductor de almas), el príncipe de la milicia angélica, defensor de las almas frente al demonio, el ángel de la muerte y del Juicio Final.

Ante el ruego de María pidiéndole su protección, el arcángel le prometió que un ramo de palma que traía del Paraíso para que fuera colocado en su féretro la inmunizaría frente a los ataques del diablo. También anunció que los apóstoles la acompañarían en el momento de su muerte y participarían en las exequias y honras que se harían en su honor. Cuando todo sucedió tal y como se había anunciado, su alma salió del cuerpo y voló a la eternidad en brazos de Jesucristo.

Figura 10. *Marfil bizantino, La Dormición de la Virgen, s. X. Nueva York, Museo Metropolitan.*

El episodio de la Muerte de la Virgen, denominado por la iglesia bizantina *Koimesis* (*Dormición*) y por la latina *Tránsito*, acontece según la *Leyenda Dorada* doce años después de la muerte de su Hijo. El origen de la iconografía se remonta al arte bizantino, que representó el tema con frecuencia en marfiles y mosaicos desde el siglo x (fig. 10). Por norma general, la Virgen aparece recostada sobre el lecho, circundada por los apóstoles que velan su cuerpo, mientras unos ángeles vuelan sobre la escena. San Juan apoya en determinadas obras su cabeza sobre el pecho de María, como hiciera con su Hijo en la Última Cena, mientras San Pablo besa los pies de la fallecida y San Pedro porta un incensario. Cristo está presente, de pie entre sus discípulos, para recoger el alma de su Madre, en forma de niña desnuda, y portarla a los cielos con la ayuda de los ángeles.

El arte occidental prefirió representar a la Virgen agonizante con un cirio en su mano. En ejemplos aislados puede aparecer sentada e incluso arrodillada, aunque por norma general se acepta el esquema bizantino en el que yace recostada sobre su lecho. La escena se ubica ahora en interiores de época, ya sean flamencos o italianos. Cristo deja de figurar de pie entre los apóstoles y se sitúa en un primer momento en majestad dentro de la almendra mística (*mandorla*), aunque su imagen desaparece con el tiempo, ejerciendo su función de receptor del alma de María unos ángeles *psicopompos*. Se produce igualmente un cambio en la jerarquía apostólica, primando el papel de San Pedro que suele portar el libro de plegarias, mientras San Juan lleva una palma o recoge el cirio de las manos de María. En la exquisita tabla recortada de Mantegna (Madrid, Museo del Prado), que originalmente estaba coronada por un Cristo en majestad que acogía el alma materna, se sitúa el acontecimiento en un lujoso interior ilusionista de Mantua, donde la Virgen descansa en un humilde catafalco, rodeada por los apóstoles que, apesadumbrados, celebran sus exequias con cirios encendidos, agua bendita y palma, presididos por San Pedro obispo (fig. 11). Caravaggio escandalizará a la Roma de 1600 con su interpretación del tema, ajena a las leyes del decoro contrarreformista al representar a la Virgen como una mujer del pueblo con el cuerpo hinchado, en un escenario humilde y carente de simbolismo religioso. El relato apócrifo irá progresivamente desapareciendo de las artes frente al mayor protagonismo concedido a los temas de la *Asunción* y *Coronación de la Virgen*.

Figura 11. *Andrea Mantegna. El Tránsito de la Virgen, h. 1462-68. Madrid, Museo del Prado.*

2.2. *Asunción*

Jesús había pedido con anterioridad a los apóstoles que enterraran el cuerpo de su Madre en un sepulcro nuevo que había en el valle de Josafat, y que no se movieran de aquel lugar hasta que se reuniera con ellos al cabo de tres días. Así lo hicieron, y cuando transcurrió aquel tiempo, Jesucristo se presentó nuevamente ante sus discípulos. Entonces el alma de María se unió a su cuerpo y la Virgen ascendió a los cielos acompañada por una infinidad de ángeles, tal y como se dice en la *Leyenda Dorada*.

Figura 12. *El Greco, Asunción de la Virgen, 1577. Chicago, Art Institute.*

Tanto la *Asunción* como la *Coronación* pertenecen al ciclo de la glorificación de la Virgen. La iconografía de la *Asunción* desplaza desde el siglo XIII al episodio de la *Resurrección de María*, ocurrida al tercer día de su muerte. El arte bizantino rechazó la leyenda apócrifa y mantuvo la representación de la *Dormición*, en la que sólo el alma de la Virgen y no su cuerpo se encomienda a los ángeles *psicopompos* en su subida gloriosa. La *Asunción de la Virgen* se diferencia iconográficamente de la *Ascensión de Cristo* en que Éste se eleva solo a los cielos, mientras su Madre es impulsada en su ascenso por unos ángeles, y de la *Inmaculada Concepción* en que esta representación simboliza el descenso de la Virgen a la tierra. Sin embargo, las tres iconografías se contaminaron mutuamente, por lo que es frecuente encontrar imágenes que mezclan elementos ajenos al repertorio tradicional. De esta manera Tiziano representó en la iglesia veneciana de Santa María dei Frari una Virgen que asciende sola a los cielos en medio de un coro angelical, iconografía que inspirará a El Greco, que imagina a María sobre una luna en cuarto creciente, con los brazos extendidos y la mirada dirigida hacia lo alto (fig. 12). El arte italiano incorpora de manera excepcional al tema de la *Asunción* el episodio, inspirado en la Resurrección de Cristo, en que el incrédulo Santo Tomás recibe del cielo el cordón o cinturón de la Virgen, la *Sacra Cintola*.

2.3. *Coronación de la Virgen*

El tema de la *Asunción* es seguido por el de la *Coronación*, representado este último como una ceremonia solemne. Generalmente, la Virgen es coronada por Dios Padre y Jesucristo en presencia del Espíritu Santo, pero en otras ocasiones esta ceremonia puede ser oficiada sólo por un ángel, por Jesucristo o por Dios Padre.

La iconografía del tema apócrifo de la *Coronación de la Virgen* surge en Francia en el siglo XII, atribuyendo Émile Mâle su origen al abad Suger de Saint Denis. El tema se encuentra con mucha frecuencia esculpido en los tímpanos de los pórticos catedralicios franceses. La imagen presenta innumerables variantes. La Virgen aparece sentada, arrodillada o de pie, y puede ser coronada por un ángel, su Hijo, Dios Padre o la Trinidad, progresión directamente relacionada con la importancia creciente del culto mariano (fig. 13). Asimismo, la escena se enriquecerá con un séquito celestial y la presencia de santos, como en la obra de Fra Angelico *La Virgen coronada por Cristo en presencia de seis santos* del Convento de San Marcos de Florencia, siendo habitual que el tema se represente conjuntamente con la Asunción.

Figura 13. *Diego Velázquez. La Coronación de la Virgen, 1641-44. Madrid, Museo del Prado.*

3. La Virgen María y sus advocaciones

Las advocaciones marianas, o diferentes formas de nombrar a María, son numerosas, por lo que sólo se hará referencia a las más representativas. Ante todo debe destacarse la profunda devoción que en Bizancio se sintió por la

Virgen, de ahí que el arte bizantino haya originado distintas tipologías que posteriormente pasaron al arte medieval de Occidente, donde serán repetidas siguiendo fielmente su modelo o introduciendo determinadas variantes.

Entre estas representaciones de la Madre de Dios (Theotokos) destacan las siguientes:

Blacherniotissa o Platytera

El primer nombre deriva de la iglesia de los Blachernes, en Constantinopla, donde su icono era venerado. Se la representa de pie con los brazos extendidos en actitud de orar, llevando sobre el pecho un medallón o tondo con el Niño Jesús. En Occidente, *Virgen de la O* (fig. 14).

Deípara

Nombre dado en la iconografía bizantina a cualquier imagen de la Virgen con el Niño.

Figura 14. *Icono Ruso, Virgen de Jaroslav, s. XIII. Moscú, Galería Tetriakov.*

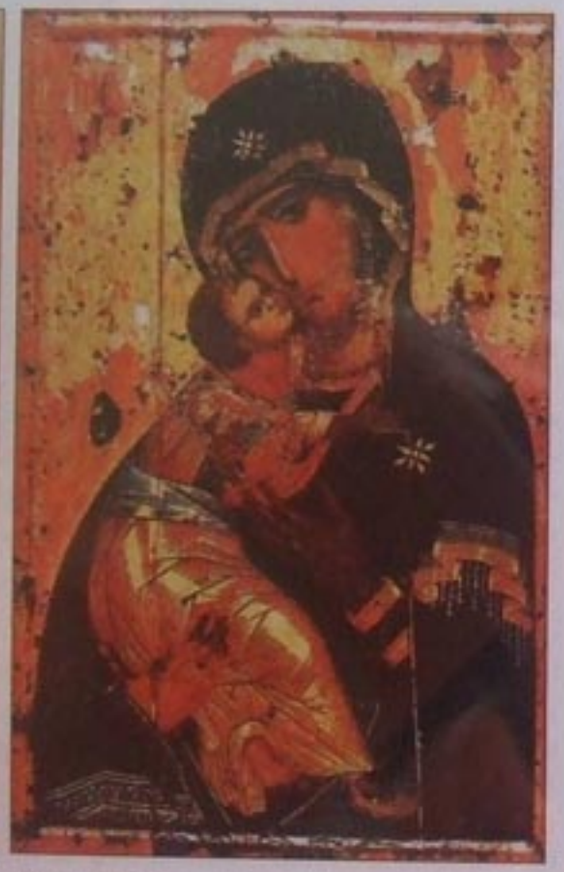

Figura 15. *Icono Ruso, Virgen de Vladimir, s. XII. Moscú, Galería Tetriakov.*

Galaktotrophousa

Representación de María dando el pecho al Niño Jesús. En Occidente, Virgen de la Leche.

Glykophilousa

Es la Virgen de las caricias o de ternura, por estar el Niño acariciando a su Madre, mientras María muestra un semblante triste (fig. 15).

Figura 16. *Virgen Hodigitria, s. XVI. Polonia, Museo de Sanok.*

Hodigitria

Representación inspirada en un icono atribuido a San Lucas, es la Virgen Conductora, que muestra el camino. Se la representa llevando sobre uno de sus brazos al Niño, al que señala con su mano, mientras Jesús aparece bendiciendo. (fig. 16).

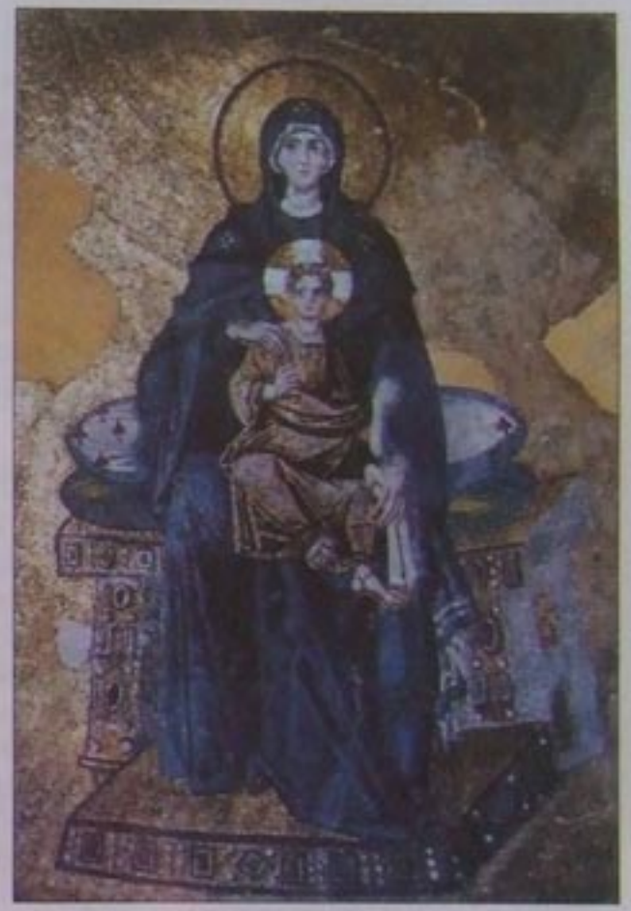

Figura 17. *Virgen Theotokos, Mosaico de un ábside de Santa Sofía, s. IX. Estambul.*

Theotokos

Este nombre se aplica en términos generales a la Madre de Dios, pero también sirve para designar a la Virgen sedente, con el Niño Jesús en actitud de bendecir sentado a su vez sobre su regazo. Es una imagen de María representada como trono de su Hijo, en la que ambos se muestran hieráticos y en posición frontal, sin ninguna comunicación entre ellos (fig. 17).

En Occidente se denomina *Virgen en Majestad* y la imagen suele estar enmarcada por un baldaquino. En la pintura italiana del Trecento destacan las *Maestà* de Cimabue, Giotto y Duccio de la Galería de los Uffizi en Florencia, que intentan superar el hieratismo de los modelos bizantinos.

Junto a estas tipologías derivadas del arte bizantino, en Occidente se encuentran también diferentes advocaciones marianas. Sería conveniente aclarar que no todas gozaron de la misma importancia y difusión en las artes, aunque no por ello se ha querido excluir de esta selección aquellas advocaciones que, en base a su devoción popular, se vincularon más a la imaginería:

Figura 18. *Nicola Monti, Divina Pastora, 1776. Monasterio benedictino de Sant' Angelo in Pontano.*

Divina Pastora

Lleva un sombrero de paja con una cinta y guirnalda de flores, viste una túnica de piel de oveja, que puede ser sustituida por una amplia falda y corpiño, y empuña un cayado. Suele estar rodeada de corderos y llevar al Niño Jesús en brazos.

Su iconografía surge en el arte barroco como el equivalente femenino a la figura del Buen Pastor (fig. 18).

Inmaculada Concepción

El Concilio Vaticano I definió el dogma de la Inmaculada Concepción en 1854. Sin embargo, este tema fue tratado por diferentes artistas con anterioridad a esta fecha. La Virgen es representada bajo esta advocación siguiendo el modelo de la Mujer apocalíptica *envuelta en sol, con la luna bajo los pies y una corona de doce estrellas sobre la cabeza*, según la descripción de San Juan en el Apocalipsis. De acuerdo con este modelo, la Inmaculada lleva una túnica blanca, manto azul, corona con doce estrellas, media luna y una serpiente a los pies. Va acompañada por ángeles o cabezas de ángeles niños entre nubes y, en ocasiones, aparecen también las invocaciones marianas de la letanía (estrella matutina, puerta del cielo, espejo sin mancha, torre de marfil, jardín cerrado, etc.).

La iconografía de la Inmaculada Concepción, aludida simbólicamente durante la Edad Media con el episodio del *Encuentro en la Puerta Dorada*, será sustituida progresivamente desde el siglo XVI por la representación de la Virgen de las Letanías, *María gratia plena* redentora del pecado original de Eva. Su tipo iconográfico definitivo quedará consagrado en la pintura y escultura de la España del Siglo de Oro. En la primera mitad del siglo XVII, la prolongada lucha por el reconocimiento del dogma de la Inmaculada Concepción encontró en Sevilla uno de los escenarios más exaltados, lo que provocó un aumento considerable de la demanda artística. El teórico y pintor Francisco Pacheco estableció entonces en su tratado del *Arte de la Pintura* el modo en que ha de representarse la Inmaculada. De sus precisiones iconográficas parten las obras de Velázquez, Zurbarán y Martínez Montañés, que pintan y esculpen a María joven y severa, llena de recogimiento y con la mirada baja, rodeada por los símbolos de las Letanías. En la segunda mitad del siglo se simplificará la simbología y las representaciones ganarán en barroquismo, como la Inmaculada de Ribera o las numerosas versiones de Murillo, entre las que destaca la apoteosis que pinta para la iglesia del Hospital de los Venerables (fig. 19). La Virgen, vestida con túnica blanca y manto azul, asciende en un torbellino de luz dorada y un cortejo de ángeles niños, con la mirada vuelta hacia el cielo. En esta obra maestra confluyen las iconografías de la Asunción (peana de ángeles y mirada al cielo) y de la Inmaculada Concepción (luna en cuarto creciente y ropajes).

Figura 19. *Bartolomé Esteban Murillo, Inmaculada Concepción de los Venerables o Soult, h. 1678. Madrid, Museo del Prado.*

Figura 20. *Saturnino Gatti, Traslado de la Santa Casa de Loreto, h. 1510. Nueva York, Museo Metropolitan.*

Nuestra Señora de Loreto

Según una tradición de los siglos XV y XVI, la salida de los últimos cruzados de Tierra Santa a finales del XIII motivó que la casa de la Virgen en Nazaret fuera llevada milagrosamente por los ángeles a Loreto (Ancona, Italia). Se representa a María bajo esta advocación sentada sobre el techo de su casa y acompañada por el Niño Jesús mientras es transportada por los ángeles (fig. 20).

Nuestra Señora de la O, Virgen de la Cinta, de la Esperanza o Nuestra Señora de la Expectación.

Su figura muestra el estado de gravidez (fig. 21). En ocasiones, se la representa con un sol sobre su vientre abultado.

Figura 21. *Piero della Francesca, Madonna del Parto, h. 1460. Museo de Monterchi.*

Santa María de las Nieves o la Blanca

Esta advocación está relacionada con la fundación de la basílica de Santa María la Mayor en Roma, según la cual, en el siglo IV, la Virgen se apareció en sueños al patricio Juan y al papa Liberio para pedirles que se construyera en su honor un templo en el monte Esquilino. La planta de la iglesia la encontrarían trazada sobre el suelo nevado de la colina, a pesar de las altas temperaturas del verano (fig. 22).

Virgen del Carmen

Como patrona de la orden del Carmelo, sus vestiduras son blancas y pardas al igual que el hábito carmelita. Lleva también el escapulario del Carmen con su escudo.

Virgen Dolorosa (Virgen de la Soledad)

La Virgen es representada bajo esta advocación viviendo su propia Pasión, reflejo de la de su Hijo, cuando se queda a solas con su dolor. Sus vestiduras son oscuras, cubiertas por un manto negro, y cruza sus manos sobre el pecho que puede estar atravesado por una o siete espadas simbolizando los Siete Dolores de María.

El patetismo de la *Mater Dolorosa* gozó de larga tradición desde la Alta Edad Media. Su iconografía se extrae de la tipología de la Virgen de la *Piedad*, realzando su dolor y soledad tras la Crucifixión. Al igual que la Inmaculada Concepción, la Dolorosa fue especialmente representada en España, donde los artistas como Luis de Morales seguirán el tipo iconográfico consagrado en los siglos XV y XVI por Memling y Tiziano (fig. 23) respectivamente. La Virgen, vestida de luto y juntando las manos, muestra un semblante de angustia o de contención, con lágrimas corriendo por sus mejillas. Tema muy frecuente en la escultura (Pedro de Mena,...) suele formar pareja con el *Ecce Homo*.

Virgen de Guadalupe

Según la tradición, en el cerro del Tepeyac, muy cerca de la ciudad de Méjico, tuvo lugar una serie

Figura 22. *Masolino da Panicale, Fundación de Santa María la Mayor, h. 1428-30. Nápoles, Museo de Capodimonte.*

Figura 23. *Tiziano, La Dolorosa, h. 1554. Madrid, Museo del Prado.*

Figura 24. *Virgen de Guadalupe, s. XVI. Ciudad de México, Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe.*

Figura 25. *Jean Fouquet, Virgen con el Niño, h. 1452-55. Amberes, Museo de Bellas Artes.*

de apariciones de María al indio Juan Diego en 1531. Esta Virgen, patrona de Méjico desde el siglo XVIII, está representada dentro de una mandorla resplandeciente. Un manto azul con estrellas cubre sus largas vestiduras y apoya uno de sus pies sobre una media luna negra sostenida por un ángel. Esta imagen guarda una cierta similitud con la Inmaculada Concepción (fig. 24).

Virgen de la Leche

Imagen de María dando el pecho al Niño Jesús (fig. 25).

Virgen de la Merced

Viste el hábito blanco de los mercedarios, orden fundada por Pedro Nolasco en Barcelona, en 1218, para la redención de los cristianos que habían caído en poder de los musulmanes. En sus representaciones puede ir acompañada por algunos esclavos, que tras haber sido liberados, le ofrecen sus cadenas.

Virgen de la Misericordia

Se la representa desplegando su manto, al igual que la Virgen de los Desamparados, para proteger bajo esta advocación a las órdenes religiosas, las cofradías o a todos los hombres (fig. 26).

Figura 26. *Francisco de Zurbarán, Virgen de la Misericordia o de los Cartujos, h. 1655. Sevilla, Museo de Bellas Artes.*

Figura 27. *Virgen de Montserrat, s. XII. Barcelona, Monasterio de Montserrat.*

Virgen de Montserrat

Es una talla románica que data de finales del siglo XII y es venerada en el monasterio que lleva su nombre en Cataluña. Su culto se ha difundido por Europa y América del Sur. Esta Virgen sedente, de acusada frontalidad y con el Niño Jesús sobre su regazo, se caracteriza por su tonalidad oscura que la integra en las llamadas Vírgenes negras (fig. 27).

Virgen de la Piedad

Se la representa junto a su Hijo en un momento posterior al *Descendimiento de la cruz*. En unas ocasiones Jesucristo está sobre sus rodillas, pero en otras, a sus pies, y a veces puede estar acompañada por San Juan, la Magdalena y los donantes (fig. 28).

Virgen del Pilar

Según la tradición, durante la predicación de Santiago el Mayor en España se le apareció en Zaragoza la Virgen María, dejando como señal el pilar o columna que ha dado lugar al nombre de esta advocación. Se la representa de pie sobre un pilar, con el Niño Jesús en brazos, una corona rodeada por una aureola y un manto de tela bordada de forma cónica.

Figura 28. *Hans Memling. La Piedad, h. 1475. Granada, Capilla Real.*

Figura 29. *Murillo. La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo, h. 1638-40. Sevilla, Palacio Arzobispal.*

Virgen del Rosario

Su devoción se remonta al siglo XIII y está ligada a la figura de Santo Domingo de Guzmán. La Virgen es representada en actitud sedente con el Niño Jesús sobre las rodillas, entregando el rosario a este santo. A veces, las cuentas del rosario han sido sustituidas por rosas que enmarcan el cuerpo de María a la manera de una *mandorla* (fig. 29).

4. El Apocalipsis

Este libro, destinado a las siete iglesias de la provincia proconsular de Asia Menor o Anatolia (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea), es el último del Nuevo Testamento, escrito, según la tradición, por San Juan Evangelista hacia el año 95, cuando Domiciano le desterró a la isla de Patmos, una isla de las Espóradas en el mar Egeo (fig. 30).

El título griego de este libro significa *revelación*, referida al fin de los tiempos y al juicio de Jesucristo sobre el mundo y la Iglesia. Para su mejor comprensión, debe tenerse en cuenta que en aquella época los cristianos vivían sobrecogidos por las persecuciones de las que eran objeto y, por lo tanto, el futuro se les presentaba oscuro y amenazante, de ahí que, en medio de su trágica situación y a través de la fe, encontraran en el Apocalipsis la esperanza de una vida mejor con la venida de Cristo y su juicio.

Después de una breve introducción, con un estilo alegórico y no siempre fácil de comprender, se hace referencia a las visiones de San Juan en la isla de Patmos: en primer lugar la visión de Jesucristo que envía siete mensajes a las siete iglesias anteriormente mencionadas. Seguidamente, se inicia la parte profética con la visión del trono de Dios y la del Cordero recibiendo el libro sellado que contiene lo que está por venir. Luego, con la referencia a los siete sellos y a las siete trompetas, se describe la visión de las plagas y las calamidades que sufrirán los que no cumplan los mandamientos y, de manera paralela, la salvación de los justos. Posteriormente, en la visión de la Mujer y el Dragón se narra la lucha entre la Iglesia unida a Cristo y el demonio, seguida, a continuación, por la de las Bestias que persiguen a los justos y, frente a esta última visión, la del Cordero sobre el monte Sión. La derrota del demonio se describe en las siguientes visiones: la siega y la vendimia, los siete cálices, la gran meretriz y la bestia y la ruina de Babilonia, finalizando con el Juicio Final y la visión de la Nueva Jerusalén. El libro concluye con un corto epílogo.

Figura 30. *Hans Memling. San Juan escribiendo el Apocalipsis, 1479. Brujas, Museo Memling.*

El Apocalipsis es uno de los libros de la Biblia más veces ilustrado en la Historia del Arte, a pesar de las enormes dificultades que plantea la traducción de su mensaje místico a las imágenes plásticas. Ausente del arte paleocristiano, las primeras representaciones se remontan al siglo V, en los mosaicos bizantinos de

Roma y Ravena. Los manuscritos iluminados españoles de los siglos x y xi no ilustraron el texto original, sino el *Comentario del Apocalipsis* escrito por el Beato de Liébana en el año 786. Los artistas mozárabes plasman el enrevesado discurso profético en imágenes de un mundo irreal de ultratumba, de formas conceptuales y geométricas, compuesto por franjas de colores de fuego (fig. 31). Se considera que las figuras que se reproducen en los ciclos del Apocalipsis de los beatos inspiraron en gran medida el bestiario de la escultura románica. Las visiones apocalípticas medievales aparecen también en tapices y vidrieras.

La obra maestra del Renacimiento ilustradora del Apocalipsis es sin duda la serie de catorce xilografías que realizó Durero en 1498 (fig. 32). El grabado que gozó de mayor fortuna es el de los *Cuatro Jinetes*, interpretados por los comentaristas medievales como Cristo, que monta el caballo blanco, la Guerra, el Hambre y la Muerte encarnada en la Peste, que surgen como consecuencia de la apertura de los cuatro primeros sellos. La influencia de la iconografía creada por Durero marcará enormemente las representaciones posteriores y su obra pondrá fin a la interpretación cristológica del primer jinete, que volverá a encarnar la primera de las cuatro plagas, de identificación imprecisa, aunque comúnmente vinculada con la Victoria.

Figura 31. *Beato Facundo. Victoria del Cordero sobre la Bestia, el Dragón y los Reyes de la Tierra, 1047. Madrid, Bibioteca Nacional.*

Figura 32. *Alberto Durero. Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, 1498. Museo Estatal de Karlsruhe.*

La mujer del Apocalipsis se consideró en los primeros tiempos un símbolo de la Iglesia, para convertirse siglos después en una prefiguración de la Virgen María. Es representada desde el siglo xvi como la Inmaculada victoriosa que, coronada de estrellas, vence a la serpiente del mal. Como ella, entrarán a formar parte del repertorio iconográfico más difundido los cuatro animales (león, toro, hombre y águila), que, según la visión de San Juan, inspirada en la de Ezequiel, aparecen rodeando el Pantocrátor. Asimilados a los cuatro evangelistas, su iconografía se denomina *Tetramorfos* (fig. 33).

Figura 33. *Ábside de Santa María de Mur (Lérida), s. XI-XII. Boston, Museo de Bellas Artes.*

En la elaboración de la iconografía del *Juicio Final* los artistas se basarán en dos fuentes fundamentales: el Apocalipsis de San Juan y el Evangelio de San Mateo. Por norma general, durante la Edad Media el motivo se expresará en franjas horizontales superpuestas, configuración heredada del arte romano y bizantino. En el registro superior suele aparecer Cristo Juez en Majestad circundado por los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, los doce Apóstoles o la Virgen y San Juan. En el friso central acontece el Pesaje de las almas por San Miguel y la Separación entre elegidos y condenados, estos últimos arrastrados por los demonios a los Infiernos, mientras los bienaventurados son acogidos en el seno de Abraham o por San Pedro en la Puerta del Paraíso. El ciclo concluye en la franja inferior con la Resurrección de los muertos, que salen de sus tumbas desnudos, al son de las trompetas angelicales. El marco más habitual para la colocación de dicha iconografía, que incitaba a la meditación del fiel, serán los tímpanos de las portadas centrales de las catedrales, aunque contamos con varios ejemplos en edificios civi-

Figura 34. *Hans Memling. El Juicio Final, h.1467-71. Polonia, Museo Narodowe de Gdánsk.*

les como los ayuntamientos, por la vinculación del tema con la impartición de justicia. En pintura, la tipología de mayor difusión fue el tríptico, que disponía el Juicio en el panel central, enmarcado por el Infierno y el Paraíso en los paneles laterales, destacando la obra maestra de Memling (fig. 34).

La ruptura absoluta con la tradición iconográfica medieval tiene lugar a mediados del siglo XVI, cuando Miguel Ángel se desliga del hieratismo de las franjas superpuestas y la lectura fraccionada de los trípticos, para ofrecer en el ábside de la Capilla Sixtina su visión dinámica y *paganizada* del Juicio Final, colocando a Cristo juez, equiparado al Sol, en el centro de un torbellino caótico (fig. 35). A su revolución siguió la de Tintoretto, que presentó en Venecia una composición en círculos concéntricos, inspirada en la obra de Dante.

Figura 35. *Miguel Ángel. El Juicio Final, 1537-41. Roma, ábside de la Capilla Sixtina.*

Tema 11

HAGIOGRAFÍA: LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LOS SANTOS

Mª Teresa González Vicario

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Arcángeles.
2. Apóstoles.
3. Evangelistas.
4. Padres de la Iglesia.
   4.1. Padres griegos.
   4.2. Padres latinos.
5. La imagen de los santos.
6. Los nuevos santos de la Iglesia a partir de la Contrarreforma.

INTRODUCCIÓN

El elevado número de santos hace imposible una completa relación de los mismos, debido a la limitación del espacio que supone cualquier material didáctico. Además de los arcángeles, apóstoles, evangelistas y Padres de la Iglesia, se ha hecho también referencia a los santos y santas que han sido más representados a lo largo de la Historia del Arte. Todos ellos están ordenados alfabéticamente, con una referencia biográfica, acompañada por una relación de sus atributos destacados en letra cursiva.

1. Arcángeles

Los arcángeles, mensajeros de Dios y protectores frente al demonio, jerárquicamente ocupan un lugar inmediatamente superior al de los ángeles. Son siete y se les conoce por los siguientes nombres: Gabriel, Miguel, Rafael, Barachiel, Sealtiel, Jehudiel y Uriel, destacándose entre ellos los tres primeros:

Gabriel

Como mensajero divino, fue el que anunció a Daniel la llegada del Mesías, el nacimiento de San Juan Bautista a Zacarías y el de Jesucristo a María (fig. 1).

Atributos: Se le representa generalmente con *alas* y vistiendo una túnica blanca, con un *bastón* o *cetro* que alude a su condición de mensajero, una *vara de azucenas* o un *ramo de olivo*.

Miguel

Este arcángel, el *psicopompo* (conductor de almas), se caracteriza por su carácter funerario, ya que tiene la misión de guiar a los muertos y pesar las almas el día del Juicio Final. Pero, al mismo tiempo, como vencedor del demonio y príncipe de la milicia angélica, tiene un perfil caballeresco que le acerca a la figura de San Jorge (fig. 2).

Figura 1. *Fra Filippo Lippi. Arcángel San Gabriel, detalle de la Anunciación, hacia 1443. Munich, Alte Pinakothek.*

Figura 2. *Guido Reni. San Miguel, h. 1636. Roma, Iglesia de Santa Maria Concezione.*

Atributos: En todas sus representaciones lleva *alas* y viste una túnica o la coraza y el casco de caballero. Según las escenas en las que aparece, este arcángel puede llevar en la mano un alargado *bastón* que termina en una *cruz* o *banderola*, la *balanza*, la *espada* o una *lanza*, y con frecuencia se le representa junto al *demonio* que puede adoptar también la forma de *dragón*.

Rafael

Es el arcángel que alivia a los hombres en su dolor y sufrimiento. Su figura está ligada a la historia de Tobías (padre e hijo), destacándose en ella dos episodios: la curación de la ceguera del padre con la hiel de un pez y el viaje del joven Tobías acompañado por el arcángel.

Atributos: Se le representa con *alas* y vistiendo una túnica. Puede llevar en la mano un *pez* y el *vaso* con la hiel del pescado, como alusión a la curación de Tobías, por lo que se le considera médico. Pero también se le representa como *peregrino*, protector de la infancia, recordando el viaje que hizo junto al joven Tobías, con capa, sombrero, *bordón* y en ocasiones unas *conchas*.

2. Apóstoles

Jesucristo eligió entre sus discípulos a doce apóstoles para enviarlos más tarde a predicar su doctrina. Sus nombres fueron: Simón, a quien Jesús llamó Pedro, Andrés, Santiago el Mayor, Juan, Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo, Santiago el Menor, Judas Tadeo, Simón Cananeo y Judas Iscariote. Después de la Ascensión de Jesucristo, Pedro, que presidía el colegio apostólico, tomó la decisión de sustituir a Judas.

Tras una elección entre los discípulos que acompañaron a Jesús desde el inicio de su predicación, fue elegido Matías. Unos años más tarde Pablo, como se verá más adelante, se uniría también al conjunto de los apóstoles.

Andrés

Hermano de Simón Pedro, predicó el Evangelio en Grecia, Asia Menor y Rusia y fue crucificado en Patras sobre una cruz en forma de X (fig. 3).

Figura 3. *Murillo. Martirio de San Andrés, hacia 1675-80. Madrid, Museo del Prado.*

Atributos: La *cruz* en forma de *aspa*, aunque en las representaciones anteriores al siglo XV la mayoría de las veces le acompaña una *cruz latina*. Al igual que el resto de los apóstoles viste túnica, manto y lleva un *libro*.

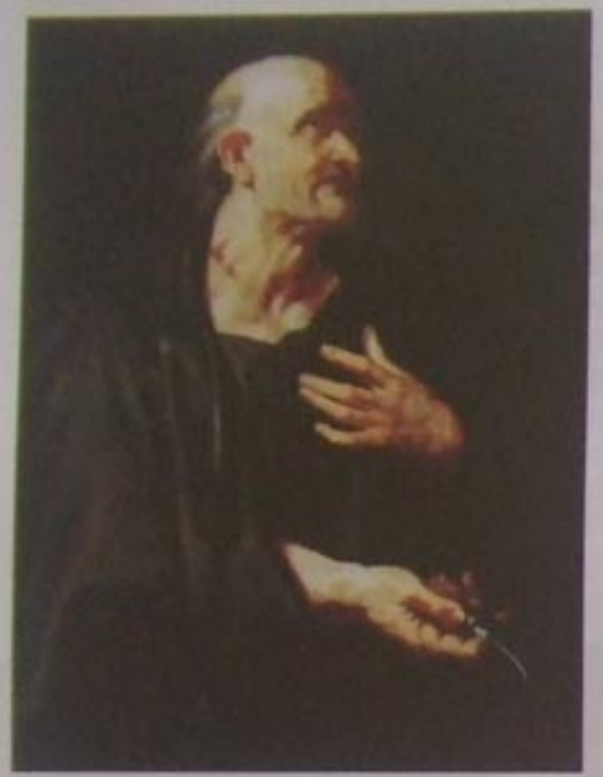

Figura 4. *Rubens. San Bartolomé, hacia 1610-12. Madrid, Museo del Prado.*

Bartolomé

Este apóstol evangelizó, según la tradición, Arabia, Mesopotamia y Armenia (fig. 4).

Atributos: Fue desollado vivo, por lo que se le representa con un *cuchillo* en la mano derecha y un *demonio encadenado* a sus pies; alguna vez con la *piel* que le fue arrancada colgando del brazo.

Felipe

Evangelizó Escitia y Frigia y fue crucificado en Hierápolis.

Atributos: Una *cruz latina* como alusión a su martirio.

Juan

Escribió el cuarto *Evangelio*, el *Apocalipsis* y fue también el autor de tres epístolas. Hermano de Santiago el Mayor, se encuentra cerca de Jesucristo en momentos muy significativos de su vida, tales como la Transfiguración, Oración del Huerto y Agonía; pero también acompaña a la Virgen en la Crucifixión, Descendimiento y Piedad. Junto a Pedro evangelizó Samaria, asistió al Concilio de Jerusalén (h. 50), trasladándose posteriormente a Éfeso, ciudad donde murió a edad muy avanzada.

Atributos: Al ser uno de los evangelistas junto a San Mateo, San Marcos y San Lucas, tiene como atributo un *águila*, uno de los símbolos que integran el Tetramorfos (cuatro formas) que habitualmente acompaña al Pantocrátor, representación de Cristo en majestad. Otro atributo es una *caldera*, como alusión a uno de los episodios de su vida, ya que, según señala Tertuliano, fue introducido ante la Puerta Latina de Roma en una caldera de aceite hirviendo de la que salió ileso. Tampoco sufrió ningún daño al beber de una copa que contenía veneno para demostrar la verdad del Evangelio. Este es el motivo por el que otro de sus atributos es un *cáliz* con un pequeño *dragón* o *serpiente* que alude a la prueba de la copa envenenada.

Judas Tadeo

Las noticias que se tienen sobre este apóstol no aseguran con exactitud los lugares que evangelizó. Posiblemente predicó el Evangelio en Siria y en Mesopotamia, aunque, si se sigue una tradición del siglo VI, enseñó el cristianismo en Persia. Murió decapitado.

Atributos: Una *espada* o *alabarda* para recordar el martirio que sufrió. Viste el manto y la túnica de los apóstoles y le acompaña el *libro*.

Mateo

Además de apóstol fue también evangelista al igual que San Juan. En un principio llevó el nombre de Leví, y era un publicano, es decir, un recaudador de impuestos. Cuando Jesús le invitó a seguirle, Mateo lo abandonó todo y se convirtió en uno de sus apóstoles. Después de Pentecostés, según señala una tradición, predicó en Palestina y Etiopía donde murió martirizado. Escribió el primer *Evangelio*.

Atributos: La *espada*, la *alabarda* o una *hoz* como alusión a su martirio, ya que existen diferentes versiones sobre el mismo; una *bolsa* con monedas por haber sido recaudador de impuestos, además de los otros atributos comunes a todos los apóstoles. Como evangelista se le representa escribiendo en su pupitre y acompañado por un *hombre*, a veces *alado*.

Matías

Fue elegido por sus compañeros para sustituir a Judas Iscariote. Predicó el Evangelio en Judea, Macedonia y regresó posteriormente a Jerusalén donde fue martirizado.

Atributos: Al desconocerse el tipo de martirio que sufrió, se le representa con una *cuerda* al cuello, un *hacha*, dos *clavos* o unas *piedras* que aluden a una lapidación.

Pablo

Era un fariseo, llamado Saulo, que perseguía encarnizadamente a los discípulos de Jesucristo. Cuando en una ocasión se dirigía a Damasco, cegado por un rayo, cayó del caballo y tuvo una visión de Jesús resucitado, parecida a la que también habían tenido otros apóstoles y discípulos. La misión que le fue encomendada por Jesucristo fue la predicación del Evangelio entre los gentiles, siendo conocido como el Apóstol de las Gentes o de los Gentiles. Ya con el nombre de Pablo, adoptado después de su conversión, predicó la doctrina cristiana en Damasco, Antioquía, Asia Menor y Grecia. Al volver a Roma fue decapitado en tiempos de Nerón. Escribió varias *Epístolas* (a los gálatas, romanos, corintios, a Filemón, a Timoteo, a los hebreos, etc.) (fig. 5).

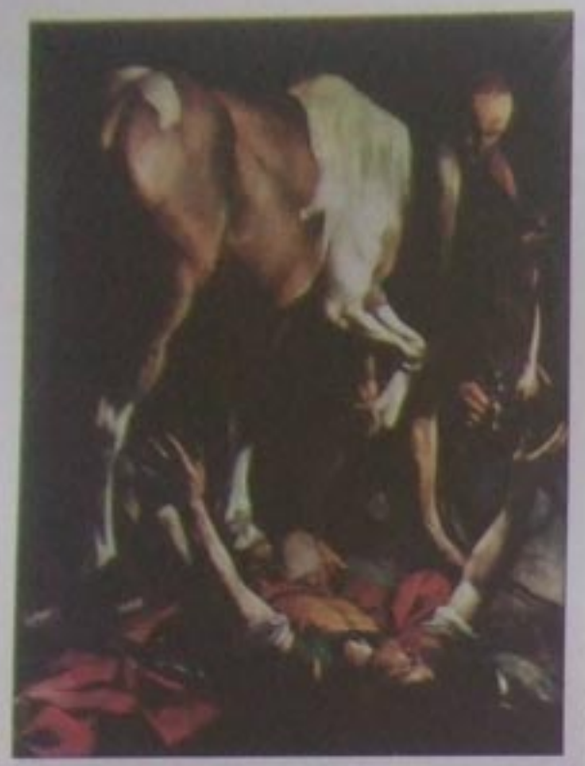

Figura 5. *Caravaggio. La conversión de San Pablo, 1600-01. Roma, Iglesia de Santa María del Popolo.*

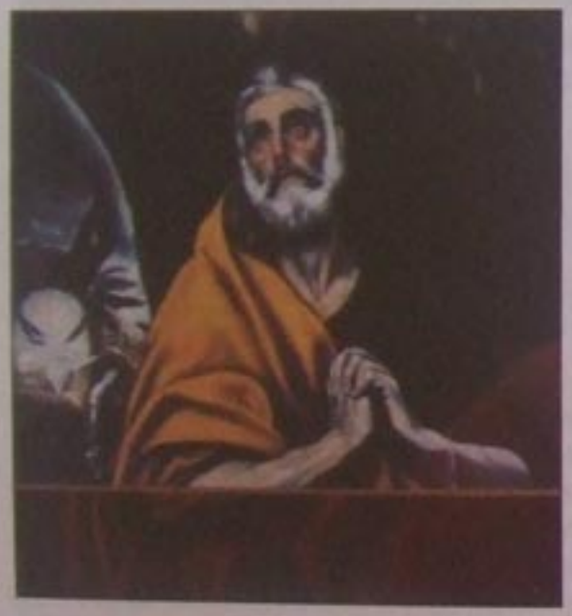

Figura 6. *El Greco. Las lágrimas de San Pedro. 1603-07. Toledo, sacristía de la Catedral.*

Atributos: Además de ir vestido con la túnica y el manto y llevar el *libro* como el resto de los apóstoles, se le reconoce por una gran *espada* que alude a su martirio y también a su palabra incisiva.

Pedro

Este apóstol, llamado el príncipe de los apóstoles, fue designado por Jesucristo cabeza o jefe supremo de la comunidad cristiana, siendo, por lo tanto, el primer Papa. Junto con su hermano Andrés, dedicó toda su vida adulta a seguir a Jesús. Después de permanecer unos tres años en Jerusalén, Pedro trasladó su residencia a Antioquía, capital de Siria, y desde allí predicó el cristianismo por las comarcas vecinas, fundando, al parecer, las primeras iglesias de Asia Menor. En el año 42, Pedro trasladó su sede de Antioquía a Roma, ciudad que a partir de entonces se convirtió en el centro del mundo cristiano. En contacto con la comunidad judía, desarrolló una notable actividad en este lugar que se tradujo en la importancia cada vez más creciente de la Iglesia de Roma, hasta el extremo de despertar el recelo de las autoridades. Una prueba de ello fue el edicto del emperador Claudio, por el cual se desterraban de la capital a todos los judíos, incluidos los cristianos. Pedro evangelizó por sí mismo o enviando a otros apóstoles las principales ciudades de Italia, España, las Galias y Bretaña. Siendo Nerón emperador, hacia el año 64 ó 67 fue condenado a morir en la cruz, pero al considerar que no merecía ser crucificado de la misma forma que Jesucristo, pidió que le clavasen con la cabeza hacia abajo (fig.6).

Atributos: Además de llevar la túnica, el manto y el *libro* al igual que el resto de los apóstoles, como primer vicario o representante de Jesucristo le acompañan las *llaves* del Cielo y también la *cruz de triple travesaño* que simboliza su dignidad papal. Otros atributos son el *pez* y la *barca* que aluden a su trabajo de pescador, aunque, por otra parte, la *barca* es también una alegoría de la Iglesia; el *gallo* que representa su arrepentimiento después de haber negado a Jesucristo durante su Pasión; las *cadenas* recuerdan sus prisiones y la *cruz invertida*, su martirio.

Santiago el Mayor

Junto a Pedro y su hermano Juan ocupó un lugar privilegiado en algunos momentos de la vida de Jesucristo, como en la Transfiguración. Según determinadas tradiciones, este apóstol predicó en España. Fue decapitado en tiempos de Herodes Agripa, y sus discípulos, según la tradición, introdujeron el cuerpo de Santiago en una barca que llegó a las costas de Galicia, donde fue enterrado con ayuda de la reina Lupa. Teodomiro, obispo de Iria, encontró milagrosamente el sepulcro que ha dado lugar a las peregrinaciones a Santiago de Compostela.

Figura 7. *Alonso de Mena. Santiago. 1640. Granada, catedral.*

Atributos: La *espada* que representa su decapitación; como *peregrino* lleva sombrero con *conchas* incrustadas, *bordón* o bastón muy alto en el que se apoya y *hábito*. Después de la batalla de Clavijo (siglo IX) en la que, según cuenta la leyenda, ayudó a Ramiro I de Asturias contra los ejércitos de Abd al-Rahman III, se le representa como un *caballero cristiano*, montado sobre un *caballo blanco* y blandiendo una *espada* contra los infieles (fig. 7). Al igual que el resto de los apóstoles lleva también túnica, manto y *libro*.

Santiago el Menor

Fue el primer obispo de Jerusalén. Al parecer murió apaleado y apedreado.

Atributos: Se le representa con ornamentos episcopales, aunque con mayor frecuencia lleva los atributos apostólicos. Aludiendo a su martirio, un *palo de batanero* y unas *piedras*.

Simón Cananeo

Se cree que predicó el Evangelio en Egipto y Persia donde al parecer fue decapitado.

Atributos: La *espada* en recuerdo de su martirio, aunque al existir otra versión según la cual murió atado a una *rueda* mientras le cortaban el pecho con una *sierra*, esta última ha terminado por convertirse en el atributo más habitual. Como el resto de los apóstoles lleva también túnica, manto y *libro*.

Tomás

Evangelizó la India donde fue martirizado. Además de aparecer en diferentes escenas evangélicas, este apóstol adquiere un marcado protagonismo en el pasaje de la Duda de Santo Tomás, en la que se pone de manifiesto su incredulidad ante la Resurrección de Jesucristo.

Atributos: La *lanza* que alude a su martirio; la *escuadra* de arquitecto, ya que, según Santiago della Vorágine, durante su estancia en la India dibujó los planos para construir un palacio al rey Gondóforo. Otros atributos, relacionados con su duda sobre la Asunción de María a los cielos, son unas *flores* y el *cinturón* de la Virgen, ya que este santo, para cerciorarse de la verdad de aquel acontecimiento, abrió su tumba y la encontró llena de flores, pero además la Virgen, mientras ascendía, le arrojó su ceñidor como prueba.

3. Evangelistas

San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan son los autores, según la tradición, de los cuatro Evangelios canónicos. En el arte paleocristiano se les representó como los cuatro ríos del Paraíso, que surgen de una colina sobre la que aparece un cordero, símbolo de Jesucristo, para recorrer desde allí las partes del mundo. No obstante, sus atributos iconográficos más frecuentes son, además de los de escritor, el *hombre*, a veces *alado* (San Mateo), el *león* con *alas* (San Marcos), el *buey alado* (San Lucas) y el *águila* (San Juan), de acuerdo con la visión de Ezequiel (cap. I) y del Apocalipsis de San Juan (IV, 6). En determinadas ocasiones cada símbolo sustituye a la figura del evangelista; en

otras aparece el cuerpo de cada uno de ellos con la cabeza del animal que lo representa, cuando no es la humana sobre el cuerpo del animal simbólico. Durante el Románico, el Pantocrátor (Cristo en majestad) dentro de una mandorla (almendra mística) suele ir acompañado por estos cuatro símbolos o Tetramorfos (cuatro formas) (tema 10, fig. 33).

Juan (ver *Juan* en *Apóstoles*)

Lucas

Nació en Siria, muy posiblemente en Antioquía donde ejerció la medicina. Fue un fiel compañero de San Pablo quien, según señala Tertuliano, influyó en su vida y escritos. Es el autor del tercer *Evangelio* y los *Hechos de los Apóstoles*.

Atributos: Como evangelista aparece acompañado por el *buey*, su animal simbólico, y el *libro*. Además de ser el patrón de los médicos, también lo es de los pintores, ya que según una tradición pintó el retrato de la Virgen.

Marcos

Autor del segundo *Evangelio*, fue un discípulo de San Pedro y primer obispo de Alejandría donde murió martirizado. Unos mercaderes venecianos trasladaron sus reliquias a Venecia en el siglo V, ciudad en la que en su honor se levantó la basílica que lleva su nombre.

Atributos: Su principal atributo es el *león alado* y el *libro* que contiene su Evangelio. También puede llevar un *turbante* que recuerda su predicación en Alejandría, o estar representado con las vestiduras de un obispo oriental por haber sido primer prelado de esta ciudad.

Mateo (ver *Mateo* en *Apóstoles*).

4. Padres de la Iglesia

Se denominan así a un conjunto de escritores eclesiásticos que vivieron en los primeros siglos del cristianismo. Según los teólogos, reúnen cuatro notas distintivas: la ortodoxia de su doctrina, la santidad de su vida, la aprobación de la Iglesia y la antigüedad.

En el conjunto de los Padres de la Iglesia se diferencian dos grupos: griegos y latinos. Entre los Padres griegos figuran San Atanasio el Grande, San Basilio el Grande, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo; entre los

Padres latinos, San Agustín de Hipona, San Ambrosio de Milán, San Gregorio Magno y San Jerónimo de Estridón.

4.1. *Padres griegos*

Atanasio el Grande (patriarca de Alejandría en el siglo IV, tuvo un papel relevante en el Concilio de Nicea), **Basilio el Grande** y **Gregorio Nacianceno** (arzobispo de Cesarea en Capadocia y arzobispo de Constantinopla respectivamente, ambos vivieron en el siglo IV y se enfrentaron a la herejía arriana) **y San Juan Crisóstomo** (patriarca de Constantinopla en el siglo IV, se hizo célebre por su elocuencia).

4.2. *Padres latinos*

Mucho más representados son los cuatro Padres latinos (fig. 8):

Agustín

Doctor de la Iglesia y obispo de Hipona, murió en esta ciudad en el año 431. Hijo de Santa Mónica, en un principio vivió desordenadamente, aunque su preocupación por encontrar la verdad le llevó a realizar determinadas lecturas que cambiarían su vida. Enseñó Retórica en Cartago y en Milán, ciudad en la que culminó su evolución espiritual. La relación con San Ambrosio le indujo finalmente a ser bautizado por este santo en el año 387. Se estableció en Hipona, ciudad en la que fue ordenado sacerdote y donde años más tarde ocuparía la sede episcopal. Entre sus escritos figuran *De Trinitate*, *La ciudad de Dios* y las *Confesiones*.

Figura 8. *Michael Pacher. Retablo de los Padres de la Iglesia, 1480. En el panel central: San Agustín y San Gregorio; San Jerónimo a la izquierda y San Ambrosio a la derecha. Munich, Alte Pinakothek.*

Atributos: Puede llevar el hábito negro con cinturón de cuero como fundador de la Orden agustiniana, o ser representado como obispo con mitra y báculo. Su atributo más frecuente es un *corazón en llamas atravesado por una o tres flechas*, alusión a uno de los pasajes de su obra *Confesiones*. También se le representa en actitud de escribir, inspirado por la *paloma* del *Espíritu Santo* o por un *ángel*. Otros atributos son la *maqueta* de un templo, un *cáliz* o un *niño con una concha*.

Ambrosio

Padre y doctor de la Iglesia latina y obispo de Milán en el siglo IV. Defendió la libertad de la Iglesia frente al Estado e intervino, como ya se ha dicho, en la conversión de San Agustín a quien bautizó. Impulsó el culto a las reliquias en Occidente. Escribió un *Comentario al Evangelio de San Lucas*, además de las obras que se originaron por su preocupación pastoral: homilías, tratados ascéticos, morales y dogmáticos, etc.

Atributos: Se le suele representar como doctor, con *libro*, *pluma* y la *maqueta* de una iglesia en el brazo. También puede acompañarle una *colmena* aludiendo a una leyenda según la cual las abejas desde muy niño habían puesto en sus labios la miel de la ciencia. Hay ocasiones en que puede tener como atributo un *toro*, el símbolo de San Lucas, recordando que escribió un comentario a su Evangelio. A veces también puede llevar un *látigo* de tres cabos como alusión a la defensa que hizo de la ciudad de Milán frente a sus asaltantes.

Gregorio Magno

Pertenecía a una ilustre familia romana, pero atraído por la vida monástica, terminó vendiendo todos sus bienes y convirtiendo su palacio del monte Coelius en un monasterio benedictino del que llegó a ser abad. Fue elegido Papa en el año 590. Entre sus obras figuran *Pastoral*, *Diálogos* y *Homilías*.

Atributos: Siempre se le representa con los ornamentos pontificales y con la cruz de tres travesaños. Otros atributos son la *paloma*, símbolo del Espíritu Santo, el *libro* abierto y la *maqueta* de una iglesia.

Jerónimo

Tras ser bautizado a la edad de diecinueve años, peregrinó a Tierra Santa en el año 373. Posteriormente llevó una vida de anacoreta en el desierto de Siria, trasladándose luego a Antioquía y desde allí a Roma, donde fue conse-

jero del papa San Dámaso. A la muerte de este pontífice se dirigió a Oriente, estableciéndose en Belén, en el año 386, donde llevó una vida eremítica. Además de escribir la *Vida de San Pablo ermitaño*, entre otras obras, tradujo al latín la Biblia (*Vulgata*).

Atributos: Se le representa como penitente, medio desnudo, con un *crucifijo*, una *calavera* y golpeándose el pecho con una *piedra* o como consejero del papa con el *capelo cardenalicio*; en otras ocasiones aparece como escritor con el *libro*, la *pluma* y una *paloma*. Otro atributo es el *león*, al que según una leyenda le había quitado una espina de la pata.

5. La imagen de los santos

El culto a los santos deriva del que se dio a los mártires a partir del siglo III. En sus vidas se unen la historia y la leyenda, siendo objeto de veneración por los fieles al ser considerados sus protectores ante cualquier circunstancia de la vida. Por otra parte, también son reconocidos como patronos por determinadas profesiones, ciudades, corporaciones, asociaciones piadosas... Entre ellos se destacan:

Águeda

Virgen y mártir nacida en Catania (Sicília) en el siglo III. Tras rechazar a Quintiliano, cónsul de esta isla, sufrió diferentes tormentos, entre ellos le fueron arrancados los senos con unas tenazas, pero San Pedro se le apareció en la prisión y la curó. Finalmente murió abrasada sobre carbones encendidos.

Atributos: Suele llevar vestiduras romanas con la *palma* del martirio en su diestra, los *dos senos* arrancados sobre una bandeja, las *tenazas* y en alguna ocasión una *antorcha* por ser la protectora contra el fuego.

Alberto Magno

Doctor de la Iglesia, nació en Alemania en el siglo XIII. Ingresó en la orden de los dominicos y se dedicó a la enseñanza de la Teología en Colonia y París, donde Santo Tomás de Aquino fue uno de sus discípulos. Ocupó la sede episcopal de Ratisbona, pero tiempo más tarde renunció a ella.

Atributos: Puede llevar el hábito dominico o las vestiduras episcopales. El *libro*, la *pluma* y la *paloma* del Espíritu Santo son sus atributos más frecuentes.

Ana

Madre de la Virgen María y esposa de San Joaquín. No se la representa sola, ya que suele ir acompañada por la Virgen niña, a quien enseña a leer, o con la Virgen María y su Hijo.

Atributos: Viste túnica y manto, y puede llevar un *lirio* o un *libro* en el que enseña a leer a su hija, como ya se ha dicho.

Antonio (Antón) Abad

Anacoreta, uno de los fundadores de la vida monástica entre los siglos III y IV. A edad muy temprana, después de repartir sus bienes entre los pobres, se fue a vivir al desierto de la Tebaida donde fundó monasterios. Posteriormente volvió a la vida de ermitaño (fig. 9).

Atributos: Se le representa como un anciano barbado que viste hábito talar con manto y capucha y se apoya en un bastón con la *tau* griega. Le acompaña una *esquila* o *campanilla* para ahuyentar a los demonios, un *cerdo* con cuyo tocino se curaba una enfermedad cutánea que era conocida por el nombre de "fuego de San Antón"; a esta misma enfermedad aluden las *llamas* que salen de un libro que lleva en la mano, aunque también pueden salir de sus pies o de los dedos de los enfermos; en ocasiones lleva un *rosario* y el *Libro* de la Regla de los antonianos.

Antonio de Padua

Franciscano portugués nacido en Lisboa en 1195. Marchó a África para predicar, pero unas fiebres le hicieron embarcar con destino a España, aunque una tempestad le obligó a desembarcar en Sicilia y desde allí se dirigió a Asís. Estudió Teología por sugerencia de San Francisco de Asís, ciencia que enseñó más tarde en Francia e Italia. Escribió varios tratados de mística y ascética.

Atributos: Viste el hábito franciscano ceñido por un cíngulo y se le representa junto al *Niño Jesús*, aludiendo a su aparición, con una *azucena*, un *libro*, una *pluma* y también con unas *llamas* por una confu-

Figura 9. *Grünewald. San Antonio Abad, 1512-16. Altar de Isenheim, Colmar, Musée d'Unterlinden.*

Figura 10. *Hans Memling. Santa Bárbara, detalle del Tríptico de Adrián Reins, 1480. Brujas, Museo Memling-Hospital de San Juan.*

sión iconográfica con San Antonio Abad. Otros atributos son el *crucifijo florido*, la *mula* arrodillada ante la sagrada forma, los *peces* escuchando su sermón, un *tallo de vid con uvas* y también un *pan* que lleva en la mano.

Bárbara

Virgen y mártir nacida en Nicomedia en el siglo III. Hija del sátrapa Dióscuro, fue encerrada por éste en una torre para evitar su conversión al cristianismo. No obstante, logró huir, pero fue detenida y condenada a morir decapitada. Cuando se cumplió la sentencia, sus verdugos cayeron fulminados por un rayo (fig. 10).

Atributos: La *palma* del martirio, la *torre* con tres ventanas que aluden a la Santísima Trinidad, la *pluma de pavo real*, símbolo de la inmortalidad, un *cañón* por ser la patrona de la artillería y la *espada* que recuerda su martirio.

Benito de Nursia

Fundador y abad de la orden benedictina en el siglo VI, se le considera el creador del monacato de Occidente. Nacido en Nursia (Umbría), estudió en Roma Retórica, Filosofía y Derecho, pero pronto lo abandonó todo para llevar una vida de anacoreta. En el año 528 fundó el monasterio de Montecasino y redactó una regla para sus monjes

que tendría una propagación extraordinaria al extenderse por toda Europa occidental.

Atributos: Viste el hábito benedictino de color negro. Lleva el *báculo* abacial y el *libro* de la Regla, además de otros atributos relacionados con diferentes episodios de su vida. Entre ellos se destacan la *copa* con una serpiente que simboliza el veneno con el que en cierta ocasión intentaron acabar con su vida, unas *varas* con las que corrigió a un monje o un *cuervo* que lleva un pan en el pico.

Bernardo de Claraval (Clairvaux)

Fundador y primer abad de Clairvaux en el siglo XII, fue el gran impulsor de la orden del Cister. Predicó la segunda cruzada y siempre se mantuvo junto al papado al convertirse en uno de sus apoyos más firmes. Su profunda devoción por la Virgen María se refleja en el espíritu de la orden (fig. 11).

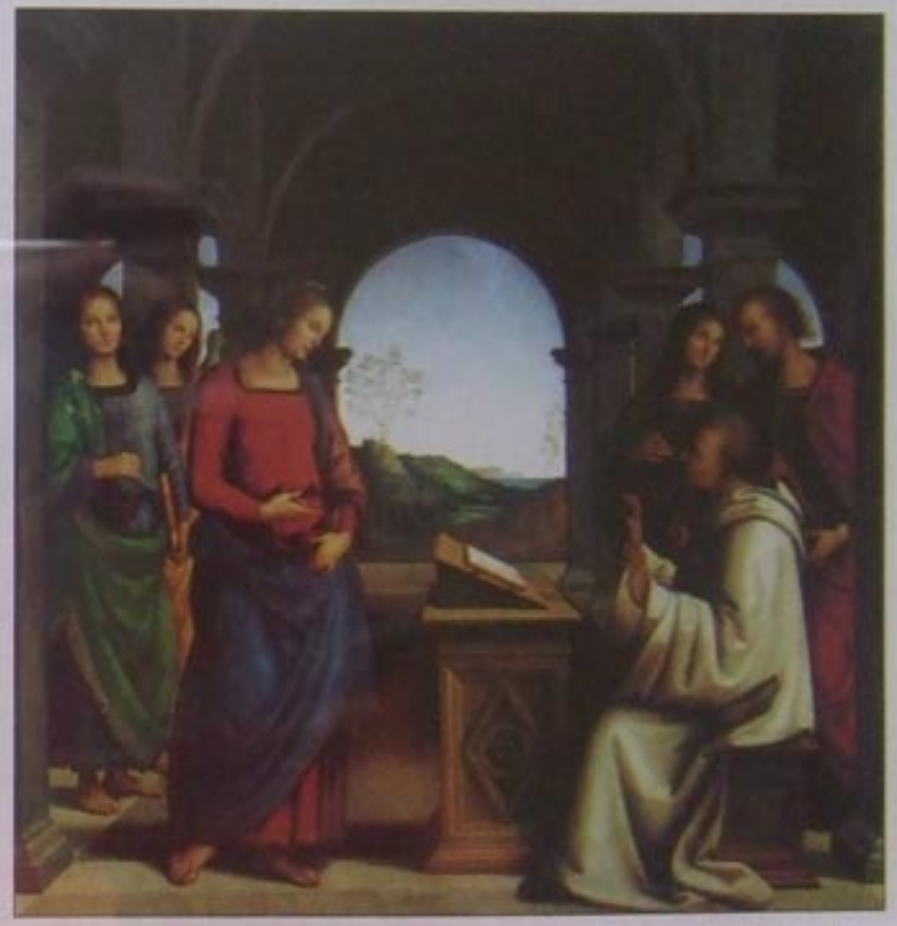

Figura 11. *Pietro Perugino. La visión de San Bernardo, finales del siglo XV. Munich, Alte Pinakothek.*

Atributos: Lleva el hábito blanco del Cister con el *báculo* abacial, el *libro* de la Regla, una *mitra* sobre el suelo por haber rechazado la dignidad episcopal, una *colmena* o *abejas* relacionadas con el calificativo de Doctor melifluo o los *instrumentos de la Pasión de Cristo*.

Blas

Obispo de Sebaste (Armenia), murió martirizado en tiempos de Diocleciano en el siglo IV. Sus verdugos lo colgaron de un poste y desgarraron sus carnes con peines de hierro, luego lo decapitaron.

Atributos: Vestido con la indumentaria episcopal, lleva el *rastrillo* que alude a su martirio, *dos cirios* y, en ocasiones, al ser invocado en los males de garganta, se le suele representar poniendo una mano sobre la suya.

Brígida

Princesa sueca, casada en 1320 con el príncipe Ulf Gudmarsson, de cuyo matrimonio nacieron ocho hijos, entre ellos la que sería santa Catalina de Suecia. Cuando enviudó se retiró al convento cisterciense de Alvastra. Fundó la orden del Salvador, conocida por el nombre de las brígidas, y escribió el libro *Revelaciones*.

Atributos: En unas ocasiones se la representa con el velo de viuda, aunque otras veces viste el hábito negro de su orden con toca blanca y el *báculo abacial* o el atuendo de peregrina con *bordón*, puesto que fue a Santiago de Compostela, Jerusalén y Roma. Un *libro* y una *pluma*, la *paloma*, un *cirio* en una mano, un *corazón* con la cruz roja de Jerusalén, las *Cinco Llagas*, emblema de su orden, o una *corona real* son sus atributos más significativos.

Bruno

Fundador de la orden de los cartujos en 1084, fue llamado a Roma por Urbano II para nombrarle su consejero. Más tarde marchó a Calabria donde fundó la cartuja della Torre en 1094.

Atributos: Viste el hábito blanco de su orden. Le acompaña un *crucifijo* o un *cráneo*, algunas veces el *báculo abacial*, una *rama de olivo*, una *estrella* en el pecho y seis más alrededor de la cabeza, aludiendo a la visión de San Hugo de Grenoble por la que tuvo conocimiento de la llegada de los siete primeros cartujos; también se le representa pisando una *esfera*, demostrando con ello el desprecio que sintió por el mundo y, en ocasiones, tiene el *dedo índice sobre los labios* para indicar el voto de silencio que ha de cumplir su orden.

Buenaventura

Doctor de la Iglesia y general de la orden franciscana, fue uno de los principales teólogos de la Edad Media. En 1273 el papa Gregorio X lo nombró obispo de Albano y más tarde cardenal.

Atributos: Viste el hábito franciscano y la *capa* magna de los cardenales. La *mitra episcopal*, el *capelo cardenalicio*, un *libro*, una *pluma*, la *maqueta de una iglesia* y un *crucifijo* son sus atributos más frecuentes.

Catalina de Alejandría

Virgen y mártir de origen noble, nacida en Alejandría. Según cuenta la leyenda, esta santa se enfrentó a cincuenta doctores de esta ciudad a los que derrotó con su elocuencia. Fue condenada a ser destrozada con una rueda dentada, pero un rayo la partió, por lo que finalmente murió decapitada por orden de Majencio en el año 305 (fig. 12).

Atributos: Suele llevar la túnica y el manto de las doncellas romanas con la *corona* de virgen. Además, la *rueda dentada rota*, la *espada*, la *palma* del martirio, un *libro* que alude a su sabiduría y un *anillo* que tiene en sus dedos, recordando el matrimonio místico con Jesús.

Figura 12. *Hernando Yáñez de la Almedina. Santa Catalina, hacia 1506. Madrid, Museo del Prado.*

Catalina de Siena

A los quince años ingresó en la orden dominica, distinguiéndose por su caridad y misticismo. Desde 1374 su actividad pública fue incesante como consejera de papas y príncipes. Escribió *De la doctrina divina* además de su correspondencia.

Atributos: Viste la túnica blanca y el manto negro de la orden. En la mano lleva un *lirio* o un *crucifijo* y la frente ceñida por una *corona de*

espinas o de *rosas*. Otros atributos son los *estigmas* de los que en ocasiones brotan *lirios* o *azucenas*, un *corazón*, la *palma* de mártir, el *libro*, la *paloma* y la *maqueta* de una iglesia.

Cecilia

Virgen y mártir romana de origen noble que vivió entre los siglos I y II. Fue condenada a ser decapitada, pero sobrevivió tres días con el cuello sin separarse del tronco (fig. 13).

Atributos: Viste la túnica y el manto de las doncellas romanas. Por ser la patrona de los músicos se la representa con *instrumentos musicales*, especialmente un *órgano*. Otros atributos son una *corona de flores* y las *tres heridas* en el cuello.

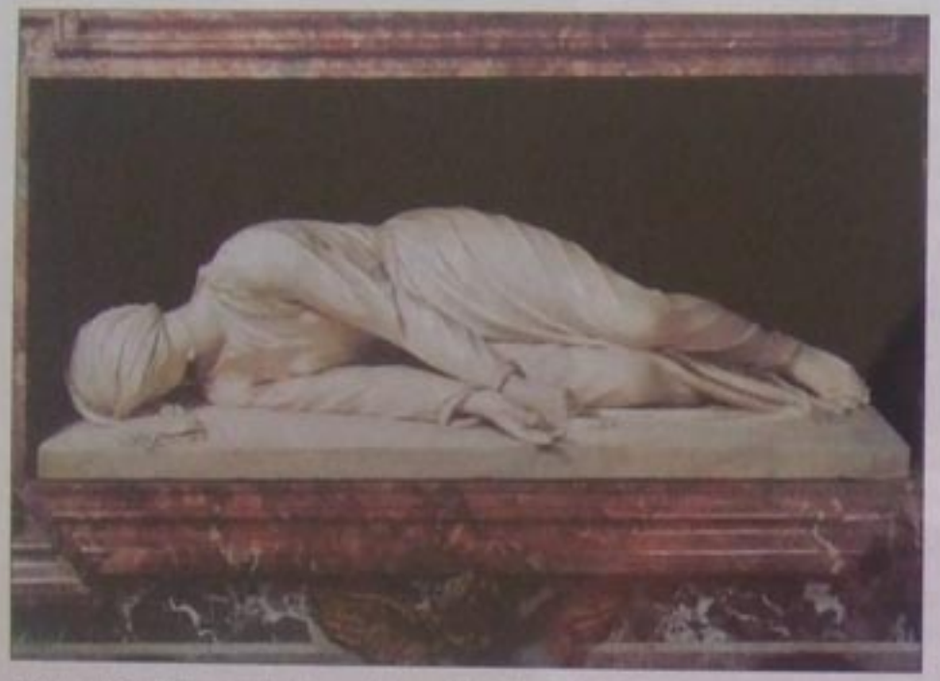

Figura 13. *Stefano Maderno. Santa Cecilia, 1600. Roma, iglesia de Santa Cecilia in Trastevere.*

Clara

De origen noble, fue la fundadora de las religiosas franciscanas o clarisas. En 1211, siendo muy joven, huyó de su casa para convertirse en la primera discípula de San Francisco de Asís. Entre 1247 y 1252 redactó la Regla de la orden.

Atributos: Viste el hábito de las monjas franciscanas con un cordón de tres nudos. Un *crucifijo*, el *libro* de la Regla, la *palma* o una *azucena* y la *custodia* con la que rechazó a los sarracenos son sus atributos más significativos.

Cosme y Damián

Al parecer eran hermanos gemelos de origen árabe. Ambos ejercieron la medicina de manera desinteresada, pero fueron acusados de magia y, en unión de sus hermanos, tuvieron que comparecer ante el procónsul Lisias. Murieron decapitados entre el año 287 y 303 (fig.14).

Atributos: Visten la túnica y manto de los romanos o también el traje de cada época. Muestra diferentes *instrumentos* que los relacionan con su profesión.

Figura 14. *Fra Angélico. San Cosme y San Damián con sus hermanos ante el procónsul Lisias, hacia 1440. Munich, Alte Pinakothek.*

Figura 15. *Anónimo de estilo franco gótico. San Cristóbal, detalle del retablo dedicado a este santo, siglo XIV. Madrid, Museo del Prado.*

Cristóbal

Fue martirizado en Licia (Asia Menor) en el siglo III. En una ocasión, según la leyenda, tuvo que llevar sobre sus hombros al Niño Jesús para atravesar un río, de donde viene el nombre de *Christophorus*, el portador de Cristo (fig.15).

Atributos: Se le representa como un gigante, con el *Niño Jesús* sobre los hombros, cruzando un río y apoyado en un *bastón nudoso* que a veces termina en un *tallo de palmera*.

Domingo de la Calzada

Ermitaño español, fundó una hospedería para los peregrinos que iban a Santiago de Compostela, y en su paso por la actual Rioja, construyó una calzada con el fin de facilitar su camino.

Atributos: Lleva un hábito de monje con un bastón. Una *hoz* con la que cortó madera de un bosque para sus construcciones, un *puente* que alude a su actividad constructora, un *gallo* y una *soga*, relacionados con uno de sus milagros.

Domingo de Guzmán

Figura 16. *Pedro Berruguete. Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, hacia 1493-98. Madrid, Museo del Prado.*

Fue el fundador de la orden de predicadores o dominicos en el año 1216, después de haber predicado en Toulouse contra la herejía albigense (fig. 16).

Atributos: Viste el hábito blanco y negro de su orden. Le acompañan el *libro* de la Regla, una *azucena*, una *estrella* sobre la frente y un *perro* con una antorcha encendida en sus fauces, atributos que aluden a la visión que tuvo su madre antes del nacimiento del santo, y un *rosario* por haber instituido su devoción.

Elena

Emperatriz romana, madre del emperador Constantino, nacida en Bitinia a mediados del siglo III. De su matrimonio con Constancio Cloro nació Constantino, el fundador de Constantinopla. Al quedarse viuda, su hijo la llamó a su lado, concediéndole el título de Augusta en el año 325. Se le atribuye el descubrimiento de los restos de la cruz de Cristo en el monte Calvario.

Atributos: Se la representa siempre con corona, en ocasiones con las vestiduras imperiales o llevando otras veces las tocas de viuda. La *cruz*, los *clavos* de la Pasión y la *corona de espinas* son sus atributos más significativos.

Esteban

Fue consagrado diácono por los apóstoles y lapidado por los judíos en el año 33, tras haberle acusado de blasfemar contra Moisés. Se le ha llamado protomártir por haber sido el primer discípulo de Jesucristo que fue martirizado (fig. 17).

Atributos: Viste la dalmática de diácono con una estola y lleva la *palma* del martirio, el *libro* de los Evangelios y unas *piedras* que aluden a su martirio.

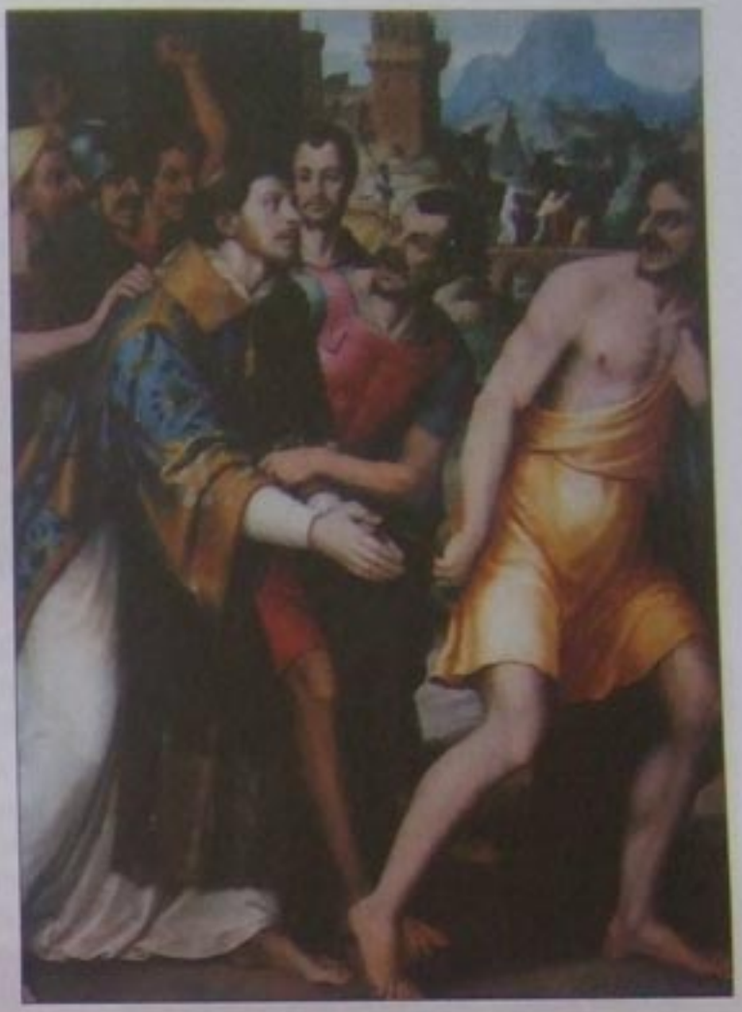

Figura 17. *Juan de Juanes, Martirio de San Esteban, segundo tercio del siglo XVI. Madrid, Museo del Prado.*

Fernando

Rey de Castilla y León, murió en 1252. Se enfrentó con éxito a los musulmanes en Andalucía, además de ser el fundador de la catedral de Burgos y de la universidad de Salamanca.

Atributos: Lleva manto real, corona y cetro. Le acompañan las *llaves* de la ciudad de Sevilla y una *estatuilla de la Virgen*.

Francisco de Asís

Fundador de las órdenes franciscanas. Hijo de un rico comerciante de paños, abandonó sus bienes materiales para vivir con la mayor austeridad y pobreza, dedicándose a la oración y a la predicación del Evangelio. Pronto le siguieron algunos discípulos, agrupados en torno a la capilla de la Porciúncula en Asís, a los que llamó *Frailes (Hermanos) Menores* y para los que escribió su Regla, aprobada por Inocencio III en 1210. Además fundó con Santa Clara de Asís una segunda orden de mujeres, la orden de las clarisas, y creó una

Figura 18. *Giotto. San Francisco predicando a los pájaros, 1296/97-1300. Asís, basílica superior.*

Orden Tercera para seglares (fig.18).

Atributos: Viste el hábito pardo de la orden franciscana, ajustado a la cintura por un cordón con tres nudos que simbolizan los votos de pobreza, obediencia y castidad. El *crucifijo*, una *calavera* y las *cinco llagas*, visibles en el costado, pies y manos, son sus atributos más frecuentes.

Hugo

Elegido obispo de Grenoble en 1080, fundó la Cartuja junto con San Bruno.

Atributos: Se le representa como obispo o vistiendo el hábito blanco de los cartujos, y con un *cáliz* con el Niño Jesús o un *cisne* que alude al silencio de la orden.

Ildefonso (Alfonso)

Arzobispo de Toledo en el siglo VII. Escribió *De Virginitate Sanctae Mariae*, un tratado sobre la virginidad de María.

Atributos: Viste el hábito monacal sobre el que lleva los ornamentos con el palio de los arzobispos. Su atributo más significativo es la *casulla* que le entregó la Virgen María.

Isabel de Hungría

Hija del rey de Hungría Andrés II, contrajo matrimonio con el duque de Turingia a la edad de catorce años, en 1221. Tras la muerte de su marido seis años más tarde, tomó el hábito de la tercera orden de San Francisco. A lo largo de su vida ejerció la caridad ayudando a pobres y enfermos.

Atributos: Se la representa vestida como una princesa, llevando una *corona* y en las manos un *libro* con dos *coronas* apoyadas; pero también puede

vestir el hábito de terciaria franciscana, con un *pan* o un *pez* y un *cántaro* como atributos. Es muy frecuente representarla con la falda llena de *rosas* que aluden a uno de sus milagros.

Isabel de Portugal

Hija de Pedro III de Aragón, contrajo matrimonio con el rey de Portugal Dionisio. Al quedarse viuda en 1325, ingresó en el monasterio de clarisas de Coimbra.

Atributos: Lleva ricas vestiduras o el hábito franciscano, por lo que fácilmente se la puede confundir con Santa Isabel de Hungría. Su atributo más característico es una *jarra* o *cántaro*.

Isidoro de Sevilla

Arzobispo de Sevilla y doctor de la Iglesia en el siglo VII. Fue autor de numerosas obras, aunque la más importante de toda ellas son sus famosas *Etimologías*.

Atributos: Lleva los ornamentos episcopales, además del *libro*, la *pluma* y una *colmena* que alude a su total entrega al trabajo.

Isidro

Patrón de los campesinos, este santo madrileño, que vivió entre los siglos XI y XII, fue hijo de labradores y esposo de Santa María de la Cabeza. Trabajó en el campo al servicio de don Juan de Vargas. Frecuentemente interrumpía su trabajo para rezar, siendo sustituido en sus labores agrícolas por unos ángeles que conducían la yunta de bueyes para terminar el surco. Se le vincula al milagro del pozo, por el que un niño fue salvado de morir ahogado (fig. 19), y también se le atribuye hacer brotar una fuente con su pala.

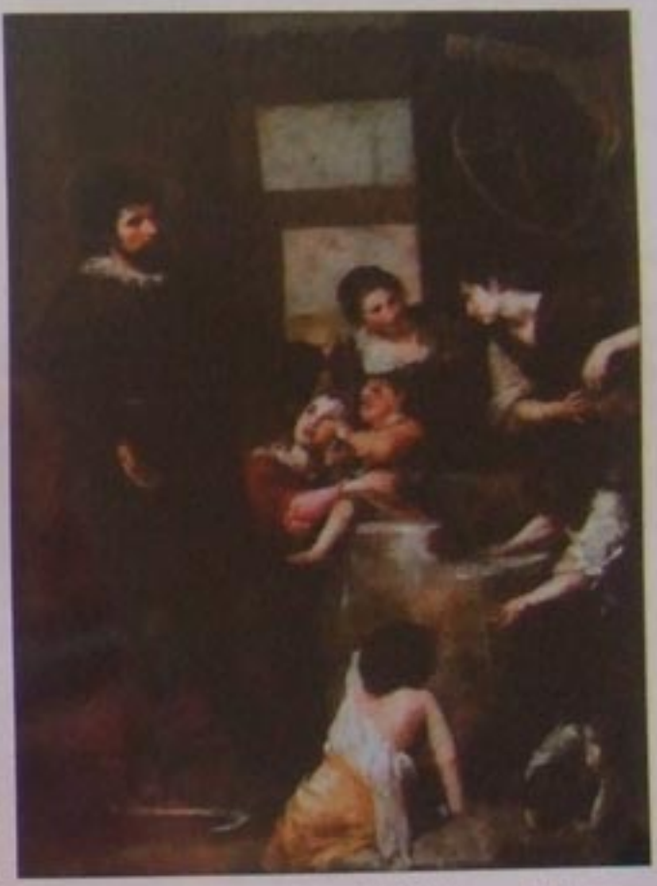

Figura 19. *Alonso Cano. El Milagro del Pozo, 1646-48. Madrid, Museo del Prado.*

Atributos: Se le representa con traje de labriego, rezando mientras unos ángeles se hacen cargo de su trabajo. Lleva cualquier *herramienta de labranza*, un manojo de *espigas*, un *rosario* y suele acompañarle un *personaje arrodillado* al que se identifica con su amo Juan de Vargas, aunque en otras ocasiones es su esposa Santa María de la Cabeza quien lo acompaña.

Figura 20. *Andrea Mantegna. San Jorge, hacia 1460. Venecia, Academia.*

Joaquín

Esposo de Santa Ana y padre de la Virgen María, con quienes habitualmente se le suele representar.

Atributos: Viste túnica y manto y lleva un *báculo*.

Jorge

Oficial de las legiones romanas, fue martirizado en Nicomedia en el siglo IV (fig. 20).

Atributos: Se le representa con *coraza* romana o con una *armadura* medieval, a pie o montado en un *caballo blanco*, con una *espada* desenvainada, una *lanza* partida, una *bandera blanca con una cruz roja* y un *dragón* a sus pies al que mata según la leyenda.

José

Esposo de la Virgen María.

Atributos: Viste túnica corta y ceñida o túnica y manto. Lleva *báculo* o una *vara florida*, aludiendo esta última a su victoria frente a los otros pretendientes de la Virgen, y las *herramientas de carpintero*.

Juan Bautista

Hijo del sacerdote Zacarías y de Santa Isabel, prima de la Virgen, vivió en el desierto de Judá entregado al ayuno y a la oración. Anunció la llegada de Jesucristo, a quien bautizó en el río Jordán, y murió decapitado por orden de Herodes Antipas (fig. 21).

Atributos: Viste una túnica corta de pelo de camello o piel de carnero. Su principal atributo es el *Agnus Dei* o Cordero Divino, además de la *concha* con la que bautizó a Cristo. También aparece representado de niño jugando con Jesús, aunque en otras ocasiones se utiliza el siguiente recurso: una bandeja con la cabeza del Bautista.

Figura 21. *Maestro de Flémalle. San Juan Bautista y el maestro franciscano Enrique de Werl, 1438, Tabla del llamado Díptico Werl. Madrid, Museo del Prado.*

Lorenzo

Diácono de la Iglesia de Roma, de origen español, y tesorero del papa Sixto II. Durante la persecución de Valeriano, en el siglo III, murió asado vivo sobre una parrilla (fig. 22).

Atributos: Se le representa llevando los ornamentos de diácono con dalmática roja, los *Evangelios* y la *cruz procesional*; una *bolsa* o un *cáliz*

Figura 22. *San Lorenzo dirigiéndose al martirio, siglo V. Rávena, Mausoleo de Gala Placidia.*

Figura 23. *Zurbarán. Santa Lucía, 1635-40. Washington, National Gallery.*

con monedas de oro por haber sido tesorero del Papa y, especialmente, la *parrilla* como atributo de su martirio.

Lucía

Pertenecía a una noble familia de Siracusa. Fue denunciada por su prometido, el cónsul Pascasio, y martirizada cruelmente en el siglo IV. Según una leyenda, le arrancaron los ojos en uno de los suplicios a los que fue sometida, pero existe otra versión en la que se dice que ella misma se los sacó para enviarlos sobre una bandeja a su pretendiente. Sin embargo, la Virgen hizo que fueran sustituidos por otros más bellos (fig. 23).

Atributos: Viste la túnica y el manto romanos. Además de la *palma*, el *puñal* o una *espada* en el cuello como instrumentos de martirio, puede llevar unos *cirios* encendidos en la mano. No obstante, su atributo más significativo es un *plato con dos ojos* que aluden a su suplicio.

Margarita (Marina en la Iglesia griega)

Nacida en Antioquía de Pisidia e hija de un sacerdote pagano, fue expulsada de casa por sus padres cuando recibió el bautismo. El gobernador Olibrio se enamoró de ella al verla cuidar las ovejas de su nodriza, pero al ser rechazado, la encerró en un calabozo, en donde fue asaltada por el demonio en forma de dragón. Según cuenta una leyenda, después de ser engullida por este monstruo, logró salir con vida de su interior con la ayuda de un crucifijo. Murió decapitada en el siglo III.

Atributos: Se la representa vistiendo túnica y manto, con una *corona de flores*, aunque también puede ir vestida de pastora. Suele acompañarla un *dragón* y una o varias *ovejas*; lleva una *cruz*, un *cayado* y la *palma* del martirio.

María Magdalena

La figura de esta santa, al parecer, reúne tres personalidades diferentes: María, la hermana de Marta y de Lázaro, la pecadora que enjugó los pies de Jesús y María de Magdala, también presente en la Pasión de Cristo (fig. 24).

Atributos: Puede llevar lujosos vestidos de cortesana o ir semidesnuda como penitente, cubierta por su larga cabellera o con un tejido de estera. El *vaso de perfumes*, la *calavera*, un *crucifijo* o un *libro* son sus atributos principales.

Figura 24. *Ribera. Magdalena rezando, 1640-41. Madrid, Museo del Prado.*

Martín

Obispo de Tours, nació en el siglo IV en Panonia, la actual Hungría. Hijo de un tribuno, se incorporó al ejército romano y fue soldado en Italia y en Las Galias. Tras su conversión abandonó la vida militar y se dirigió a Poitiers junto al obispo San Hilario, con quien tiempo más tarde fundó el monasterio de Ligugé cerca de esta ciudad.

Atributos: Se le representa vestido de militar o como obispo, con la *espada* o el *báculo*. Es frecuente la escena en la que San Martín aparece montado a caballo mientras corta su manto con la espada, para darle la mitad a un mendigo que ha encontrado en la puerta de la ciudad de Amiens.

Nicolás de Bari

Este santo pertenece a la Iglesia bizantina, aunque su culto también se ha difundido por Occidente. Fue obispo de Myra (Anatolia) e intervino en el Concilio de Nicea (325). Sus reliquias se trasladaron a Bari en el siglo XI (fig. 25).

Figura 25. *Gentile da Fabriano. Retablo de San Nicolás de Bari, 1425. Roma, Pinacoteca Vaticana.*

Atributos: Lleva las vestiduras de un obispo con mitra y báculo, y le acompaña un *ancla* por ser patrón de los marineros, aunque otras veces pueden ser *tres bolas de oro* o *tres panecillos*, recordando la dote que pagó a tres doncellas para que pudieran contraer matrimonio; otro atributo es un *cubo de madera del que emergen tres niños*, aludiéndose con ello a que el santo los resucitó después de haber sido descuartizados por un carnicero.

Pablo Ermitaño

Ermitaño y compañero de San Antonio Abad, se le considera el iniciador de la vida eremítica. Nacido en Tebas (Egipto) en el siglo III, se retiró al desierto huyendo de la persecución de Decio. Murió en el siglo IV a una edad muy avanzada.

Atributos: Viste una corta túnica tejida con hojas de palmera. Le acompañan el *crucifijo*, una *calavera*, un *libro* y el *cuervo* que diariamente le llevaba un pan en el pico.

Roque

Nació en Montpellier en el siglo XIV. Al morir sus padres, repartió sus bienes entre los pobres y marchó en peregrinación a Roma. Cuidando a los enfermos de peste se contagió, pero un ángel lo curó. Posteriormente regresó a esta ciudad francesa, donde fue encarcelado por haber sido acusado de espía. Murió en la prisión.

Atributos: Se le representa vestido de peregrino y mostrando una *llaga* en su pierna. Le acompaña un *perro* que le lleva un pan en la boca o un *ángel* curándole la herida.

Sebastián

Fue oficial de la guardia imperial de Diocleciano. Acusado de ser cristiano, se le condenó a morir asaeteado por sus propios soldados, pero logró recuperarse tras ser curado por Santa Irene. Posteriormente se presentó ante Diocleciano para censurarle su crueldad con los cristianos, por lo que nuevamente fue condenado a morir, pero en esta ocasión apaleado. Su cuerpo se arrojó a la cloaca Máxima para que no fuera encontrado, aunque finalmente fue extraído de aquel lugar y enterrado en la catacumba que lleva su nombre (fig. 26).

Atributos: Puede ir vestido como un militar romano o desnudo, atado a un árbol en el momento de ser asaeteado. A veces lleva una *corona de flores* en la mano, aunque sus atributos más frecuentes son las *flechas* clavadas en el cuerpo y un *arco*.

Figura 26. *Andrea Mantegna. San Sebastián, h. 1470-75. Viena, Kunsthistorisches Museum.*

Tomás de Aquino

Dominico italiano y doctor de la Iglesia. Vivió en el siglo XIII y fue discípulo de San Alberto Magno, al que sucedió en la cátedra de Teología. Máximo representante de la tradición escolástica, escribió la *Summa Theológica* entre otras obras.

Atributos: Se le representa llevando el hábito negro y blanco de los dominicos, con un *sol* en el pecho o colgando de una cadena, como alusión a su sabiduría; también lleva un *libro*, una *pluma*, la *maqueta de una iglesia*, una *estrella* en la mano, el *birrete* de doctor y la *paloma del Espíritu Santo*.

Figura 27. *Hans Memling. El martirio de Santa Úrsula, detalle de la Arqueta dedicada a la vida de esta santa, anterior a 1489. Brujas, Museo Memling- Hospital de San Juan.*

Úrsula

Hija del rey de Bretaña, fue pedida en matrimonio por un príncipe pagano, por lo que puso como condición la conversión de su prometido al cristianismo y que juntos fueran en peregrinación a Roma. Este viaje, en el que también fue acompañada por un séquito de vírgenes, terminó trágicamente, ya que al regresar todos fueron exterminados en Colonia por los hunos hacia el año 383 (fig. 27).

Atributos: Lleva ricas vestiduras, al igual que sus compañeras, con el *arco* y las *flechas* que aluden a su muerte.

Zacarías

Esposo de Santa Isabel y padre de San Juan Bautista.

Atributos: Se le representa con las vestiduras de un sacerdote judío y lleva la *tablilla* de cera donde escribió el nombre que debía ponerse a su hijo, además de un *incensario*.

6. Los nuevos santos de la Iglesia a partir de la Contrarreforma

Una de las consecuencias del Concilio de Trento (1545-1563) frente a la Reforma protestante fue aceptar el culto a los santos y sobre todo a la Virgen. En el decreto de 1563 se consagró el uso de las imágenes por reconocer que servían para adoctrinar a los fieles, aunque se condenaron aquellas obras que pudieran inducir a errores dogmáticos.

Las órdenes religiosas se revitalizaron, acercándose al espíritu con el que fueron fundadas. En el siglo XVI surgieron grandes figuras reformadoras entre los franciscanos y especialmente entre los carmelitas, aunque también se crearon nuevas órdenes, destacando la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola, que se caracterizó por llevar el peso de la Contrarreforma. En este ambiente de profunda religiosidad surgieron nuevos santos, entre los que se destacan:

Figura 28. *Orazio Borgianni. San Carlos Borromeo, 1611-12. Roma, Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane.*

Carlos Borromeo

Cardenal y arzobispo de Milán que intervino en el Concilio de Trento. Durante la peste de Milán, en 1575, se caracterizó por su total entrega al cuidado de los apestados (fig. 28).

Atributos: Viste de cardenal con un *crucifijo* en la mano, una *calavera* y una *cuerda de penitente al cuello*, en recuerdo de la que el santo llevaba durante las procesiones que se celebraron con motivo de la peste de Milán.

Felipe Neri

De origen florentino, fue el fundador en Roma de la Congregación del Oratorio. Murió en 1595.

Atributos: Suele llevar las vestiduras sacerdotales, con un *corazón en llamas* que también puede estar rodeado de *azucenas*, *bastón* y *rosario*, *mitra* o *capelo cardenalicio* en el suelo, indicando que renunció a estas dignidades eclesiásticas.

Figura 29. *Alonso Cano. San Francisco de Borja, 1624. Sevilla, Museo de Bellas Artes.*

Francisco de Borja

Marqués de Lombay y duque de Gandía, fue virrey de Cataluña entre 1539 y 1543. Después de la muerte de su mujer Leonor de Castro, ingresó en la Compañía de Jesús, llegando a ser Padre General de la Orden (fig. 29).

Atributos: Viste el hábito de los jesuitas: sotana y faja negras con el cuello blanco doblado. La *corona ducal* y el *capelo cardenalicio* en el suelo aluden a las dignidades a las que renunció. Otros atributos son una *custodia* que lleva en la mano y la *calavera con corona imperial* como recuerdo de la impresión que le causó ver el cadáver de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, hasta el extremo de inducirle a renunciar al mundo.

Francisco Javier

Jesuita español, llamado el apóstol de las Indias y del Japón por su labor misionera a partir de 1540.

Atributos: Lleva sotana y faja negras con el cuello blanco doblado, un *crucifijo* en la mano, *bastón* de peregrino y suele mostrar un *corazón en llamas*.

Francisco de Paula

De origen italiano, fue el fundador de la orden de los mínimos, cuya Regla, de extrema severidad, fue aprobada en 1506.

Atributos: Se le representa con el hábito negro de la congregación, con escapulario corto y redondeado, ceñido junto con el hábito por un cordón, y capucha. Le acompaña un *bastón*, el *libro de la Regla* y un *disco solar* que tiene inscrita la palabra *Charitas*, su principal atributo.

Ignacio de Loyola

Fundador de la Compañía de Jesús. En un principio siguió la carrera militar, pero tras ser herido por los franceses en Pamplona decidió orientar su vida de manera muy diferente. Durante la convalecencia leyó entre otras obras la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia, cuyo contenido transformó su ánimo hasta el extremo de peregrinar, una vez curado, al santuario de Montserrat. Luego marchó a Manresa, donde vivió cerca de un año en una cueva haciendo penitencia. Más tarde estuvo en Tierra Santa, y a su regreso completó su formación en las universidades de Alcalá y Salamanca y también en París. En esta ciudad surgió lo que sería el núcleo originario de la Compañía de Jesús, cuyos miembros se pusieron a disposición del Papa Paulo III, quien finalmente aprobaría sus estatutos en 1540. Esta orden, cuyos integrantes estaban ligados a un cuarto voto de obediencia al Papa, se convirtió en un eficaz instrumento de la Contrarreforma. San Ignacio escribió entre otras obras sus *Ejercicios Espirituales* y las *Constituciones* de la Compañía.

Atributos: Viste la sotana negra de los jesuitas o casulla, alba y manípulo. El monograma de Jesús *IHS* sobre el pecho o en un disco con llamas es su atributo más representativo, además de un *libro* que puede ser el de los *Ejercicios* o el de las *Constituciones* y la divisa de la orden *AMDG* (*Ad maiorem Dei gloriam*).

Juan de Dios

De origen portugués, fundó en Granada la Congregación de los Hermanos Hospitalarios en 1537. Sus miembros están ligados a un cuarto voto por el que se obligan a cuidar de los enfermos aun con riesgo de la propia vida.

Atributos: Lleva hábito negro con mangas anchas, escapulario, capuchón y cinturón de cuero oscuro. La *granada* abierta con una pequeña cruz simboliza la ciudad de Granada, también se le representa con una *corona de espinas* y un *crucifijo* en la mano, una *espuerta*, en la que recogía la comida para los enfermos, o con un *niño* enfermo en brazos.

Juan de la Cruz

Doctor de la Iglesia, fue un fraile carmelita que colaboró con Santa Teresa de Jesús en la reforma del Carmelo a partir de 1568. Escribió *Subida al monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, *Llama de amor viva* y *Cántico espiritual*.

Atributos: Viste el hábito carmelita de color pardo con capa blanca y lleva un *crucifijo* en la mano, además del *libro* y la *pluma* de doctor.

Teresa de Jesús o de Ávila

Doctora de la Iglesia y reformadora de la orden carmelita con el fin de restablecer el antiguo rigor del Carmelo, contando para ello con la colaboración

Figura 30. *Bernini. Éxtasis de Santa Teresa, 1647-1652. Roma, Santa María della Vittoria, capilla Cornaro.*

de San Juan de la Cruz, su confesor y director espiritual. La actividad desarrollada por la santa en tal sentido la llevó a fundar treinta y dos conventos en España. Además, fue una figura destacada de la mística española del siglo XVI, ya que con un estilo espontáneo y directo redactó diferentes escritos dirigidos a las hermanas carmelitas. Estas obras fueron impresas posteriormente por deseo de Fray Luis de León, que sentía una profunda admiración por Santa Teresa. Las más importantes son: *El Libro de su vida*, *Las fundaciones*, sus *Cartas* y especialmente *El castillo interior* o *Las moradas* (fig. 30).

Atributos: Viste el hábito de las carmelitas descalzas de color castaño con toca blanca, velo negro y manto de lana blanca. *Birrete doctoral* sobre su cabeza, *libro* y *pluma*, la *paloma* del Espíritu Santo, un *crucifijo* y también un *ángel* atravesándole el corazón con una *flecha de fuego*.

Tomás de Villanueva

Profesor de Filosofía en las universidades de Alcalá y Salamanca, ingresó posteriormente en la Orden de San Agustín, dedicándose a la predicación. Murió siendo arzobispo de Valencia en 1555 (fig. 31).

Atributos: Lleva vestiduras episcopales y una *bolsa* con dinero en la mano para dar limosna a los necesitados.

Vicente de Paúl

De origen francés, fue el fundador de la Congregación de Misión (Paúles) y de las Hijas de la Caridad. Murió en París en 1660.

Atributos: Viste sotana negra con cuello blanco y solideo negro en la cabeza con un *crucifijo* en la mano. Se le suele representar con un *niño* en brazos o rodeado por un *grupo de niños*.

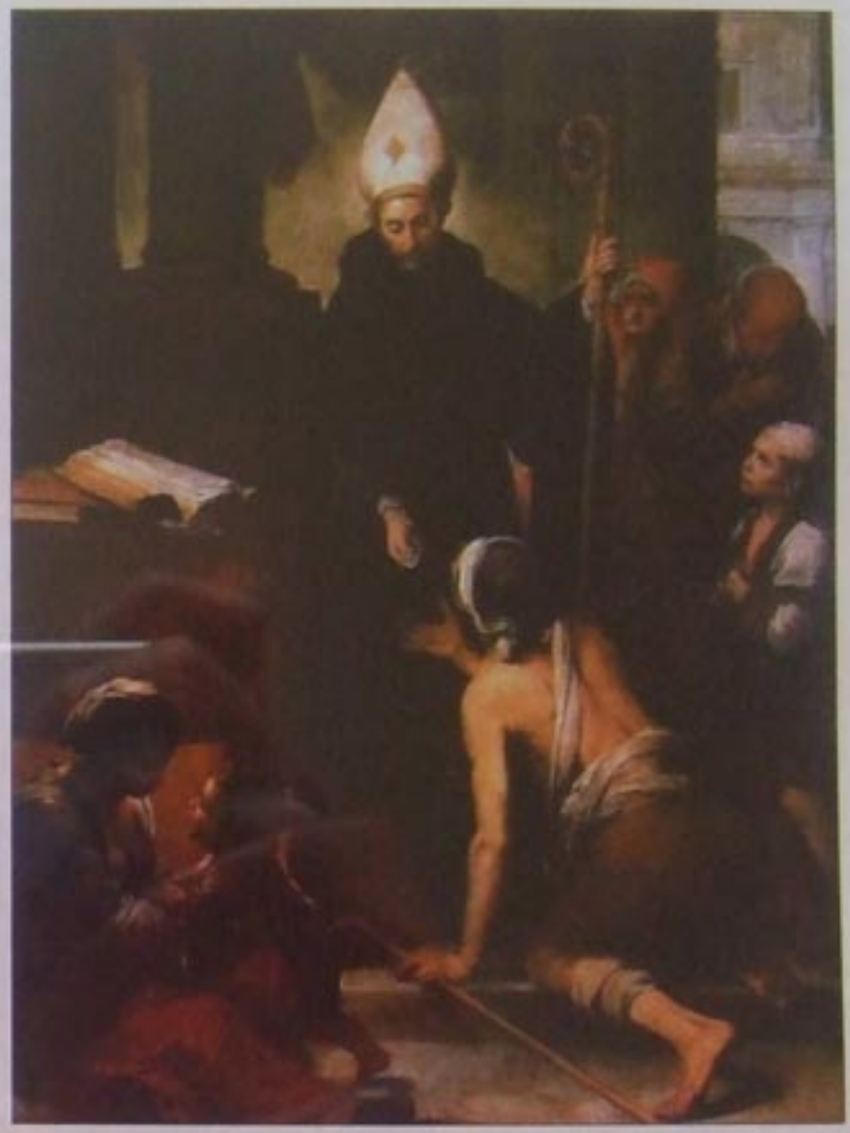

Figura 31. *Murillo. Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres, 1678. Sevilla, Museo de Bellas Artes.*

BIBLIOGRAFÍA

1. Mitología clásica

1.1. *Fuentes literarias para el estudio de la Mitología clásica*

En relación con las obras de los autores clásicos grecolatinos se recomienda la consulta de las colecciones Austral, Clásicos de Gredos y Turner. Entre estos autores destacamos:

APOLODORO DE ATENAS: *Biblioteca Mitológica*.

APOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas*.

HESÍODO: *Teogonía* y *Trabajos y Días*.

HOMERO: *Ilíada* y *Odisea*.

OVIDIO: *Metamorfosis*.

PLUTARCO: *Vidas paralelas*.

ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES: *Obras completas*. Madrid, Cátedra, 2004.

VIRGILIO: *Eneida*.

1.2. *Bibliografía comentada*

AGHION, I. BARBILLON, C. y LISSARRAGUE, F.: *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
Guía muy completa y de carácter práctico que ayuda a comprender las numerosas imágenes mitológicas plasmadas en los distintos géneros artísticos desde la Antigüedad hasta nuestros días, analizando la tradición mitológica e histórica, los atributos de los dioses y héroes y sus referencias en las fuentes antiguas.

ALMAGRO, M.J.: *Mitología clásica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
Guía clara y concisa sobre el tema, aludiendo a las principales divinidades y héroes del mundo griego y romano, cuyas representaciones se guardan en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid.

BUXTON, R.: *Todos los dioses de Grecia*. Madrid, Oberón, 2004.
Excelente manual de mitología griega que analiza los diferentes mitos dentro de su contexto y sus fuentes, así como la pervivencia de estos relatos en Roma, la Edad Media y del Renacimiento en adelante.

CARMONA MUELA, J.: *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 2000.
Sucinta guía iconográfica grecorromana a través de unas tablas de fácil manejo que posibilitan la consulta de las principales divinidades, héroes y personajes históricos. Cuenta con apéndices en los que se analiza, entre otros, la iconografía funeraria pagana y cristiana.

ELVIRA BARBA, M. A.: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Silex, 2008.
Extensa introducción a la iconografía en las distintas épocas históricas, desde el periodo geométrico en el arte griego hasta la actualidad. La obra abarca los orígenes del mundo, de los dioses y de la humanidad, dedicando un capítulo a cada una de las divinidades principales y personificaciones secundarias así como a los héroes. Incluye un extenso apartado de obras comentadas.

GARCÍA GUAL, C.: *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
Texto que analiza las diferentes concepciones del mito y va presentando a sus protagonistas –dioses olímpicos, divinidades menores, héroes– y termina exponiendo las interpretaciones del mito a lo largo de la historia hasta llegar a la actualidad.

GRAVES, R.: *Los mitos griegos*. Barcelona, Ariel, 2008.
Interesante y poético acercamiento a los mitos, relacionándolos con otras culturas y épocas, escrito por un destacado creador y profundo conocedor de los mitos del área mediterránea. Su consulta aporta una acertada, amena y clara visión acerca de la mitología griega, escrita por el autor de *Yo Claudio*.

GRIMAL, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 2008.
Obra de consulta fundamental, varias veces reeditada, en la que se aborda con gran profundidad el pensamiento mítico griego y más brevemente el romano y en la que puede encontrarse una abundante información sobre las fuentes originarias.

MOORMANN, E. M. y UITTERHOEVE, W.: *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*. Madrid, Akal, 1997.
Completo diccionario de los dioses y héroes clásicos más relevantes, ordenados alfabéticamente según su ortografía griega. A la prolífica tradición de cada personaje sigue su influencia en las diversas artes, destacando con acierto los cambios de significado que han sufrido a lo largo de la historia.

OLMOS, R.: *Mitos y ritos en Grecia*. Madrid, Dastin Export, 2004.
Breve obra de grata lectura, llena de interés, escrita con gran sensibilidad y conocimiento de la materia, en la que se analizan los mitos y los ritos relacionados con las divinidades y los héroes del mundo griego.

RENARD, J.J.: *Grandes guerreros mitológicos*. Madrid, Edimat Libros, 2006.
Obra en la que se exponen los mitos relacionados con los principales héroes y heroínas griegas, reflexionando sobre los arquetipos que cada uno representa.

SAÏD, S.: *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Acento, 1999.
Obra que aborda con acierto y rigor el mito desde varios puntos de vista, preguntándose por su significado y haciendo un recorrido por las fuentes más significativas, los debates sobre la épica homérica y la situación de la mitología como ciencia desde sus orígenes hasta la actualidad. Contiene un repertorio bibliográfico final sobre los autores de la Antigüedad.

VERNANT, J. P.: *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1991.
Breve ensayo que propone de una forma concisa y amena las claves para comprender la relación existente en los principales mitos y la religión griega en la Antigüedad. Analiza entre otros aspectos la supremacía de Zeus, el significado de los sacrificios y diferentes aspectos del misticismo griego como los Misterios de Eleusis.

2. Iconografía cristiana

2.1. *Las fuentes de la Iconografía cristiana*

BIBLIA: Su consulta es imprescindible por ser una de las principales fuentes de inspiración para el arte cristiano.

EVANGELIOS APÓCRIFOS: Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de SANTOS OTERO. Madrid, Ed. B.A.C., 2006. Además de los textos canónicos que han sido aprobados por la Iglesia, existen otros, conocidos con el nombre de *Evangelios Apócrifos*, que completan la información contenida en los *Evangelios* canónicos. Si doctrinalmente tienen una menor autoridad, desde el punto de vista iconográfico constituyen una fuente tan importante como los anteriores.

VORÁGINE, S. J. de la: *La leyenda dorada* (Traducción del latín: Fray José Manuel Macías), 2 Vs. Madrid, Alianza Forma, 1990. Escrita en el siglo XIII por el dominico italiano Jacopo della Vorágine, arzobispo de Génova, contiene una colección de leyendas sacras muy utilizadas por los artistas.

2.2. *Bibliografía comentada*

CAPOA, C. de: *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*. Barcelona, Electa, 2003.
En este libro, obra de difusión, se analizan determinados episodios bíblicos a los que acompañan una interesante selección de obras de arte que corresponden a diferentes periodos artísticos.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
Guía práctica y muy completa que relata los episodios y tradición de los personajes más importantes del Antiguo y Nuevo Testamento, así como las hagiografías de los principales santos, seguidos de sus atributos y representaciones artísticas más relevantes.

FERRANDO ROIG, J. F.: *Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, 1950.
Completa síntesis clara y ordenada de la tradición hagiográfica en los países de habla hispana. Junto al catálogo de santos, arcángeles, patriarcas y profetas del Antiguo Testamento en el que se destacan los episodios y atributos más significativos, el estudio incluye un completo análisis sobre la historia, tipos y clasificación de los atributos.

GRABAR, A.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Forma, 1985.
Obra de referencia en la que el autor presenta un novedoso y riguroso análisis diacrónico de los repertorios iconográficos cristianos desde sus orígenes a finales de la Antigüedad en el arte paleocristiano hasta la creación de nuevas imágenes en la Edad Media.

MÂLE, É.: *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986.
– *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001.
Obras de referencia escritas por una autoridad en la iconografía, que explica con rigor los cambios sufridos por la imagen cristiana a lo largo de la Edad Media y a partir de los dictados del Concilio de Trento.

MONREAL y TEJADA, L.: *Iconografía del cristianismo*. Barcelona, Acantilado, 2000.
Libro de iniciación a la iconografía cristiana, en el que se sigue un planteamiento claro y bien estructurado que facilita el estudio de esta materia.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* (vol. 1) y *Nuevo Testamento* (vol. 2). Barcelona, Ediciones del Serbal, 2007.
La totalidad de esta magnífica obra, integrada por seis volúmenes, se ha convertido en un clásico, en un referente obligado que nos permite comprender en profundidad el significado del arte occidental. En ella se analiza el origen de las imágenes, su sentido y simbolismo, sus diferentes interpretaciones a lo largo de la Historia del Arte, sin olvidar la referencia a sus fuentes literarias.

ZUFFI, S.: *Episodios y personajes del Evangelio*. Barcelona, Electa, 2003.
Libro de difusión que se centra en el Nuevo Testamento, destacando los episodios más significativos del mismo, acompañados por numerosas ilustraciones y comentarios que ayudan a comprender su interpretación por el arte cristiano occidental.